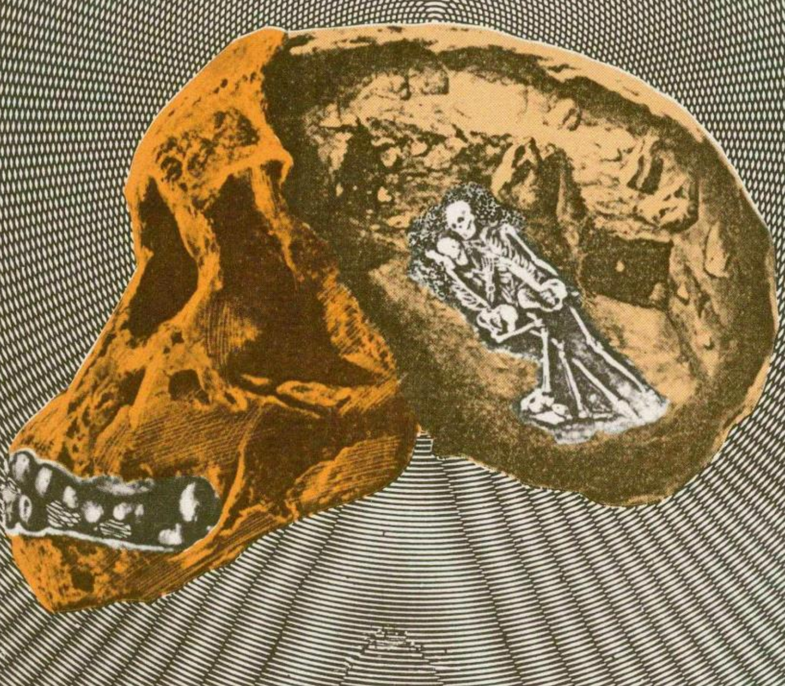
جيلبير دوران

الأنثروبولوجيا

رموزها
أساطيرها
أنساقها



ترجمة
د. مصباح الصمد

الانتروبولوجيا

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الثالثة

1426 هـ ـ 2006 م

مجد **المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع**

بيروت ـ الحمرا ـ شارع اميل اده ـ بناية سلام ـ ص.ب. 113/6311

تلفون 791123 (01) ـ تلفاكس 791124 (01) بيروت ـ لبنان

بريد الكتروني majdpub@terra.net.lb

جيلبير دوران

الأنثروبولوجيا

رموزها
أساطيرها
أنساقها

ترجمة :
د. مصباح الصمد

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

هذا الكتاب ترجمة:

Les Structures anthropologiques de l'imaginaire

par

Gilbert Durand

© BORDAS, Paris

الاهـــداء

الى ام شادي ،
أقدم جهد هذه الترجمة .

تمهيد

عندما قمت بتسجيل موضوع رسالتي للدكتوراه في جامعة ليون ، عام 1979 ، طلبت من استاذي المشرف ان يزودني بأسماء بعض المراجع التي قد ترشدني في بداية البحث ، ففكر برهة ثم قال : سأعطيك اسم مرجع واحد لا غنى عنه لكل باحث ولكل طالب في الدراسات العليا ؛ انه كتاب جيلبير دوران : الأنثروبولوجيا ، رموزها وأساطيرها . يومها كانت قد صدرت حديثاً طبعته السادسة - فالكتاب صدر للمرة الأولى عام 1960 - وبالرغم من ذلك حصلت على نسخة بصعوبة وبعد انتظار . ثم توالت الطبعات بعدها لتظهر العاشرة سنة 1984 ، وهي التي ترجمت عنها ، علماً ان ما من شيء تغير في المضمون أو الشكل بين مختلف الطبعات .

قد يتبادر إلى الذهن سؤال : ما هي الحاجة إلى ترجمة كتاب بلغ الثلاثين من عمره ؟ ان توالي طبعاته بهذا الشكل النادر هو جواب أول . أما الثاني فهو ديمومة الحاجة للاطلاع على الأعمال العظيمة التي لا تشيخ . والثالث ، وهو الأهم ، الثورة التي كان لهذا الكتاب أكبر الأثر في تفجيرها على أكثر من صعيد علمي وأدبي . فالنداءات التي أطلقها دوران في خاتمة بحثه من أجل « تربية جديدة للتخيل » ، من أجل « تربية جمالية ذات نظرة إنسانية شاملة » ، من أجل « تنظيم الكسل وانطلاق الكوامن وأوقات الفراغ » و« تحرير الدراسات اللغوية » ، الخ . وصولاً إلى تحرير الفكر البشري من القوالب الجامدة والأحكام المسبقة ، كل ذلك وجد آذاناً صاغية عند حشد هائل من العلماء والمفكرين الذين تأثروا كلياً أو جزئياً بطروحات هذا المفكر أو بمنهجه .

تتلمذ دوران على غاستون باشلار وتأثر إلى حد كبير بدراسات يونغ وميرسيا الياد

قبل ان يختط لنفسه طريقاً مغايراً يحاول فيه سبر اغوار الرموز والأساطير والحكايات الشعبية التي تتمحور حولها أو من خلالها « كوكبات » أو « خلايا » أو « انساق » الصور الذهنية التي ينتجها الخيال البشري خوفاً أو أملاً ، هروباً أو إقداماً ، قنوطاً أو رجاء . وما فتىء ، منذ ظهور كتابه الذي بين أيدينا ، يحاول سبر أغوار الخيال ومظاهره المختلفة بمنهجية كان من جدتها ورصانتها وعمقها ان أقره « المجلس الوطني للأبحاث العلمية » الفرنسي ، في عام 1981 ، مديراً لمركز أبحاث الخيال الذي كان قد انشأه قبل ذلك بسبعة عشر عاماً ، وأن أوكل إليه الاشراف على نشاطات تسعة عشر مختبراً علمياً ، فرنسية وأجنبية ، تقوم مجتمعة ببحث أولي عن « تحولات الأسطورة وأساطير التحول » .

نلاحظ إذن ان « الفكر العلمي الجديد » الذي نادى به باشلار تطور مع جيلبير دوران إلى نوع من تخصص ليس في « الخيال العلمي » الشائع جداً في أيامنا ، بل في « علم الخيال » الذي يجمع بين ميادين طالما بقيت على طرفي نقيض ، كالشعر والأسطورة والحكايات الشعبية وقصص الأطفال من جهة ، والعلم من جهة أخرى . ولكن ما يلفت النظر ان هذا التلاقي لم يحصل من جانب واحد ، فمقدمة الطبعة العاشرة للكتاب الذي نقدم ترجمته هنا تستعرض كثيراً من التناغمات بين طروحاته ومفرداته وبين كثير من المصطلحات والتوجيهات التي أخذت تظهر في مختلف ميادين « علوم الطبيعة » و« علوم الإنسان » التي تعيش جميعها فترة تحولات كبرى .

اما قيمة الكتاب في مجال الأدب وسائر العلوم الإنسانية فتكمن في عرضه لمختلف الرموز والموضوعات الأدبية والعقد النفسية ، ثم في تحليله لكل ذلك من زاويتين مختلفتين ، أو بالأحرى من خلال نظامين يؤسس عليهما الكاتب دراسته : النظام النهاري والنظام الليلي للصورة الذهنية . هكذا يجد القارىء نفسه وهو يتنقل بين الصفحات متنزهاً في حديقة من الصور والرموز والانموذجات والانساق السائدة لدى مختلف شعوب العالم وفي حضاراته القديمة والمعاصرة .

هذا عن الكتاب ، اما عن المنهج المعتمد في الترجمة ، فلقد حاولنا جاهدين ان ننقل بامانة وبشكل شبه حرفي ما قاله المؤلف ، باستثناء مرات قليلة تجاوزنا فيها بعض التفصيلات المتعلقة بالجذور اللغوية لبعض الكلمات ، وذلك لاعتقادنا ان حذفها لا ينقص من قيمة الفكرة المعروضة . وعلى كل فإن ذلك لم يحصل إلا في أربعة مواضع أشرنا إليها بنقاط التسلسل محاطة بهلالين (. . .) . نضيف إلى ذلك ان الجزء الأول من المقدمة (الصور البخسة) ، وقد عرض بشكل مختصر ، فجاء

مختلفاً إلى حد ما عن الأصل الفرنسي ، ولكن هذا الاختصار لم ينقص من الفكرة العامة شيئاً .

ومن الضروري جداً ان نشير إلى أمر آخر : ان هذا الكتاب يضم ثلاثة أقسام لم نترجم منها سوى اثنين . وذلك ما كان ناتجاً عن ضرورات تقنية تتعلق بالطباعة فقط . اما القسم المحذوف هنا فإنه يمثل « الكتاب الثالث » الذي يحمل عنوان « مبادىء من أجل عجائبية علائية » ، وهو مشكل من ثلاثة فصول هي ، على التوالي : « عالمية الانموذجات » ، « البعد ، الشكل المسبق للخوارق » و« التصوير العلائي للتلطيف » . للامانة العلمية نذكر ذلك ، ومن أجلها نقول ان ما حذف هنا لا يؤثر على النظرية الأساسية التي يقدمها الكتاب والتي تكتمل مع نهاية القسم الثاني ، ولعل القارىء لن يختلف معنا بعد اطلاعه على ما قمنا بترجمته . كما نرجو ان يلتمس لنا العذر إذا كانت بعض المصطلحات غير دقيقة تماماً . ولكن ترجمة كتاب كهذا ليست بالأمر اليسير ، كما ان قواميسنا ومعاجمنا لم تصبح بعد ، للأسف ، كافية لتفي بالغرض المطلوب .

بقي ان نقول كلمة أخيرة لاتمام التعريف بالكاتب ، فهو استاذ مادتي « الأنثروبولوجيا الثقافية » و« علم الاجتماع » في جامعة غرينوبل الفرنسية .

نرجو ان نكون قد وفقنا في محاولتنا هذه ، وان نكون قد اضفنا مفيداً إلى مكتبتنا العربية .

المترجم

مقدمة

أنثروبولوجيا تفهم بمعناها الواسع ، أي معرفة بالإنسان الجامع لمناهج مختلفة وأنظمة متنوعة ، ستكشف لنا ذات يوم الحوافز الخفية التي تحرك هذا الضيف الحاضر دون دعوة في كل مناقشاتنا : الفكر البشري .

كلود ليفي ـ شتروس
« الانثروبولوجيا البنيوية » .

1 ـ الصور البخسة

للفكر الغربي بشكل عام وللفلسفة الفرنسية على وجه الخصوص تقليد ثابت هو التقليل من الأهمية التكوينية للصورة الذهنية والأهمية النفسية لدور الخيال الذي هو « مصدر الخطأ والتزييف » حسب القول الشائع ، أو « مجنون المنزل » ، أو « خطيئة ضد التفكير » ، أو « طفولة الادراك » . ولقد برهن جان ـ بول سارتر ان هذا التقليد يطال حتى علماء النفس الكلاسيكيين الذين يخلطون بين الصورة الذهنيـة وخلفيتها التذكرية التي هي الادراك ، مفترضين ان هذه الأخيرة تملأ الفكر بمصغرات عقلية ليست سوى نسخ عن أشياء موضوعية . وهكذا يحصر التقليديون الخيال في زاوية ضيقة داخل عتبة الاحساس يسمونها صورة متبقية أو تعاقبية . ذلك ما نتجت عنه نظرية الترابط التي وجه لها برغسون طعنة قاتلة عندما اكتشف ابعاداً جـديدة في اتصـالية الادراك .

بيد ان برغسون لم يحرر الصورة الذهنية نهائياً من دور التابع الذي اعطاه لها علم النفس التقليدي ، لأن الخيال يتحول عنده إلى ذاكرة أو بالأحرى إلى عداد للوجود تفسده لامبالاة الحلم وينظمه اهتمام الادراك بالحياة . وهنا يرى سارتر انه إذا كانت الذاكرة تلون الخيال ببعض الرواسب المتبقية ، فمن الصحيح أيضاً ان هنالك جوهراً للخيـال يميز تفكيـر الشاعـر عن تفكير المحلل أو المؤرخ ، وان هنـاك « خـاصيـة

الممكن » التي من الضروري دراستها بوسائل أخرى غير استبطان برغسون المتهم دائماً بالنكوص . كما يأخذ سارتر على برغسون والتقليديين معاً « تشييء » الصورة وبالتالي كسر حركية الادراك باستلاب دوره الأساسي الذي هو المعرفة وليس الوجود فقط . ولكي يتجنب تشييء الصورة ، يقترح سارتر المنهج الظواهري الذي يمتاز بانه لا يرى في عملية التخيل الا نوايا مجردة من كل أوهام الاحتواء .

ان القيمة الأساسية لنظرية سارتر هي انها جهدت في وصف الحركة النوعية للخيال وفي تفريقها عن التصرف الادراكي والتذكري . ولكن خطأه يكمن في انه كلما تدرج في نظريته قلل من دور الصورة والخيال ليصل في النهاية إلى افقادهما كل دور . كما ان النقد الذي يوجهه في كتاب « الخيال » (L'Imagination) للمواقف التقليدية التي يتهمها « بتدمير الصورة الذهنية » و« بالاتيان بنظرية للخيال دون صور » ، يرتد عليه في كتاب « المخيلة » (L'Imaginaire)[1] . فالتأكيد في ذات الوقت بان « الصورة الذهنية هي واقع نفسي أكيد » وبانه لا يمكن التوصل إليها باستقراء حالات لتجارب حسية وإنما « بتجربة مميزة » تكشف اسرارها الظواهرية النفسية ، كل ذلك يبدو لنا متناقضاً . والسبب في ذلك ان سارتر لم يكن قادراً ان يكتشف الدور الأساسي للعمل الفني ولركيزته التخيلية وذلك لتأرجحه بين تجريبية اميل زولا العلمية وتشريح بول بورجيه الأخلاقي . وهناك سبب ثان هو اصراره على الالتزام بتطبيق دقيق للمنهج الظواهري المبتور بالاحادية النفسية ، فنتجت عن ذلك مفارقة انه يحاول دراسة عملية الخيال دون ان يتكلف عناء العودة إلى الارث الخيالي للإنسانية ، المكون من الشعر ومن تشكل المعتقدات .

وفي سياق حديثنا عن المدارس النفسية التي تطرقت إلى الخيال ، نذكر مدرسة « علم النفس الفكري » (Denkpsychlologie) الالمانية التي تنادي بـ « الفكرة دون صور » مشكلة بذلك امتداداً للديكارتية ، ومقتربة ، من جهة أخرى ، من العلاقات الشكلية « للصورة ـ الفكرة » عند الترابطيين . ثم نذكر مدرسة وورتزبورغ التي توصل علماؤها من خلال تعمقهم وتوسعهم في نظريات هوسيرل إلى مفاهيم نفسية قريبة جداً من مفهوم « القصد » مثل « وعي القواعد » و« نزوع الوعي » ، و« مواقف الوعي » التي تعتبر بمثابة خطوط عامة للصور ومنطلق للمفهوم ، معتبرين ان هذا « المفهوم » هو « معنى » تستطيع الصورة والكلمة اعطاءه ببساطة لكونه موجوداً مسبقاً في الاثنتين .

ان ما يدهش في هذه النظريات المعقلنة هو غموض مفهوم الصورة التي تبدو

---

(1) J.P. Sartre, **L'Imaginaire,** Gallimard, Paris, 1940; **L'Imagination,** P.U.F. Paris, 1950.

تجريبية لدرجة ان أهميتها تضعف حتى تصبح مساوية للأفكار المنطقية البحتة ، بالإضافة إلى الالتباس في التعابير والمفردات التي تستخدمها والتي تطبق حرفياً مفهوم « الفكرة دون صورة » . وذلك ما يدل صراحة ، كما يقول برادين[2] ، على « فكرة لا تتولد عن الصورة . فلقد اعتبروا ان الفكرة منفصلة تماماً عن الصور ، وذلك ما يقودنا إلى التفتيش عن فكرة غير قادرة على التشكل » .

هناك نقد مشترك نستطيع توجيهه إلى كل النظريات التي ذكرنا ، وهو انها جميعها تمسخ دور الخيال ، إما بتحريف غايته كما عند برغسون حيث يتحول إلى رواسب تذكرية ، واما ببخس الصورة قدرها وباعتبارها مرادفاً تافهاً للحس وذلك ما يهيء للعدمية النفسية التي تصبغ نظرية الخيال عند سارتر . فعلم النفس العام ، حتى ولو كان ميالاً إلى الظواهرية ، يحول خصوبة عملية التخيل إلى جدب سواء بالقائها جانباً أو بتقليص دورها إلى ملخص أرعن للادراك .

كل ذلك يجعلنا نطالب مع غاستون باشلار بحق الفيلسوف في « دراسة منهجية للتصور »[3] . ذلك ان الصورة ـ مهما كانت معزولة ـ هي حاملة لمعنى لا يمكن التفتيش عنه خارج المفهوم الخيالي . وفي هذا المجال يكون المعنى المجازي هو وحده المعبّر ، لأن ما نسميه المعنى الحقيقي ليس الا حالة خاصة للتيارات اللغوية العريضة التي تحرك علم الاشتقاق . فالنموذج الذي تمثله الصورة ليس دلالة تختار اعتباطاً ، ولكنه يعلل بجوهره ويكون بالتالي رمزاً . وهذا ما يدفع ببعض علماء النفس ، ومنهم برادين ، إلى ملاحظة ان الفكر لا يحتوي الا على تسلسل للصور ، وإلى الإشارة إلى انه ، اذا كانت الحرية لا تحدد بسلسلة مكسورة ، فان سلسلة مكسورة تمثل الحرية ، بل انها رمز ـ أي هرمون معنى ـ للحرية . كما يرى يونغ ان كل فكرة ترتكز على صور عامة هي « الانموذجات » ، أي « المخططات والاحتمالات الوظيفية التي توجه الفكرة دون وعي »[4] . بينما يبرهن بياجيه بناء على ملاحظات حسية ان هناك ترابطاً وظيفياً بين الفكرة الرمزية والمعنى التصوري مؤكداً بذلك اتحاد وترابط كل أشكال التصور[5] . وحتى علماء المنطق الذين يذهبون بعيداً في نقدهم للتمايز ما بين الدلالة والمدلول ، فانهم يعترفون بانه من المستحيل فصل العلاقات البديهية عن المحتوى الحدسي للفكرة .

---

(2) M. Pradines, **Traité de psychologie,** vol II, P.U.F. 1946, P. 162.

(3) Bachelard, **Philosophie du non,** P.U.F., Paris, 1940, P. 75.

(4) C.G. Jung, **les Types psychologiques** Georg, Genève, 1950, p. 310 - 315.

(5) I. Piaget. **la formation du symbole chez l'enfant,** Delachaux et Nieslé, Paris- Neuchâtel, 1945,P. 172 - 179.

أما باشلار ، فانه يؤسس مفهومه العام للرمزية الخيالية على بديهيتين سنرتكز نحن بدورنا عليهما : **الخيال هو دينامية منظمة ، وهذه الدينامية المنظمة هي عامل تجانس في التصور** . وبحسب هذا الباحث العلمي فإن الخيال ليس موهبة « تشكيل » الصور ، بل طاقة حركية « تشوه » النسخ البراغماتية التي يقدمها الادراك . وهذه الحركية التي تعيد تشكيل الأحاسيس تضحي ركيزة الحياة النفسية كلها لكون « قوانين التصور متجانسة » ، ولكون التصور مجازياً في كل درجاته . وبما ان كل شيء مجازي ، فإن « كل الاستعارات تتساوى في ميدان التصور »[6] .

ان الفكرة المنتقاة ، الفكرة الباهظة الثمن ، لا يمكنها التخلي عن الصور البخسة . وعلى العكس ، فالتدفق الغزير للصور ، حتى في الحالات الأكثر تشويشاً ، يرتبط دائماً بمنطق قد يكون أحياناً ذا ثمن بخس . ونستطيع القول ان الرمز لا ينتمي لميدان الأعراض ، بل لميدان دلالة من نوع خاص ، أي انه يملك أكثر من معنى اصطناعي ولكنه يمسك بقدرة أساسية وفورية على الدوي والتميز .

أولى النتائج المهمة لهذا التعريف بالرمز هي اسبقية الرمزية من الناحيتين ، الزمنية والوجودية ، على كل دلالة سمعية وبصرية . وتطور اللغة من « مستوى التخاطب المباشر » ، أو من « مستوى التعجب » الطفولي ، إلى مستوى « التخاطب الغيابي » ، أي إلى العبارة المرتكزة على الحواس والأشياء ، هو تطور متأخر كثيراً[7] . والمستوى الغيابي هذا ، مستوى الرمز بعينه ، هو الذي يؤمن نوعاً من العالمية لأهداف لغة شعب ما ، والذي يضع التركيب الرمزي كأساس لكل تفكير . وعلم النفس المرضي يتوصل عند منكوفسكي[8] إلى الالتقاء مع الرومانطيقية والسريالية على اعتبار الانتقال من الحياة الفكرية للطفل أو للبدائي إلى « النضوج المركز » نوعاً من التضييق والحصر التدريجي لمعاني الاستعارات . و« معنى » الاستعارات هذا هو نتاج الدلالة الذي يصدره الخيال لتتولد منه كل الأفكار المعقلنة وتفرعاتها اللغوية . انطلاقاً من هذه النظرية سنحاول دراسة النماذج الأولى الأساسية للخيال البشري .

2 ـ الرمز ومحركاته

تتولد عن هذه الدلالة للصور نتيجة ثانية . فعندما نتبنى موقفاً كهذا نقلب

---

(6) Bachelard, **L'Air et les songes,** Corti P. 7 - 9.

(7) Damourette et Pichon, **Des mots à la pensée, Bibl. du français moderne Paris, 1911-1936,** I, P. 69, 73.

(8) E. Minkowski, **Vers une cosmologie, Aubier, Paris, 1936,** P. 82.

العادات المألوفة لعلم النفس التقليدي الذي يحاول ان يفصّل الخيال على قياس التفكير أو أن يدرس الخيال بمنظار التفكير المنقح والمنطقي . وبرفضنا لمبدأ اعتباطية الإشارة في عملية التخيل نكون قد رفضنا ضمناً المبدأ الثاني أي تتابعية الدلالة . فالرمز الذي لم يعد ذا طبيعة السنية لم يعد يسير بالتالي في اتجاه واحد . والمحركات التي تنظم الرموز لا تؤلف سلاسل طويلة من التفكير ولا سلسلة من أي نوع كانت . كما ان التعليل التتابعي بالاستنباط المنطقي أو بالاستبطان لم يعد كافياً لدراسة المحركات الرمزية .

ما هي الوسيلة للتخلص من عقم التعليل الترابطي دون الغوص في الأبعاد الحدسية للخيال ؟

ان تصنيف الرموز الكبرى للمخيلة حسب فئات حافزة متمايزة تعترضه صعوبات كثيرة ، وذلك بسبب عدم تتابعية الصورة ودلالالتها المختلفة .

لقد اكتفى أغلب محللي المحركات الرمزية ، الذين هم من مؤرخي الديانات ، بتصنيف الرموز حسب قرابتها من إحدى الظواهر الكونية الكبرى . وهكذا قسم كراب[9] الأساطير والرموز إلى فئتين : الرموز السماوية والرموز الأرضية ، وخصص الفصول الخمسة الأولى من كتابه « تكوين الأساطير » للسماء والشمس والقمر ، للمنيرين العظيمين وللنجوم ، بينما تتركز الفصول الستة الأخيرة على **الأساطير المناخية والبركانية والمائية** والأرضية والكوراثية وأخيراً التاريخ البشري ورمزيته . أما ميرسيا الياد فإنه يتبع في كتابه القيم « عرض تاريخ الأديان »[10] نفس المنهج تقريباً ، ولكنه يتوصل بتعمق أكثر إلى دمج الأساطير والرموز الكوارثية والبركانية والمناخية ضمن فئات أكثر عمومية ، وهذا ما يجعله يكتب فصولاً طويلة عن الطقوس والرموز السماوية ، عن الشمس ، عن القمر وروحانيته ، عن المياه ومسوخها وعن الأرض . ولكن بدءاً من الفصل السابع يبدو وكأن تفكير عالم الأساطير قد تحول فجأة إلى الصفات الوظيفية للظواهر الطبيعية فتتمحور دراسة الرموز الزراعية حول الخصوبة والطقوس والشعائر المرتبطة بها ، وذلك ما يوصله في النهاية ، دون أن يشعر ، إلى التأمل « بالزمن العظيم » وبأساطير التجدد الدائم .

نرى أن هذه التصنيفات التي حاولت التلاؤم مع العالم « الموضوعي » ، سماوياً أو أرضياً أو مناخياً ، تبدو وكأنها انحرفت نحو اعتبارات غير موضوعية . يربط الياد في

(9) A.H. Krappe. **«Genèse des mythes»**, Payot, Paris, 1952. P. 346 sq.

(10) Mircea Eliade, **Traité de L'histoire des religions,** Payot, Paris, 1949.

فصول كتابه الأخيرة موضوع المحركات الباعثة على تمثل الصور بتكرارية الزمن الحميمي مبعداً إياه عن العرضية الموضوعية للفصول الأولى ، بينما ينهي كراب كتابه بصورة غامضة مقدماً تأملات مختلفة حول نشوء الكون والأساطير المرتبطة بذلك ، تعيده أيضاً إلى حوافز نفسانية للصور ترتكز على إدراك متميز وذاتي للزمن .

وبرأينا فإن باشلار هو من اقترب أكثر من الموضوع عندما لاحظ أن التمثل الذاتي يلعب دوراً مهماً في ترابط الرموز ومحركاتها . وهو يفترض أن أحاسيسنا تلعب دور الوسيط بين عالم الأشياء وعالم الأحلام ويصر على تقسيمات فيزياء نوعية تستند إلى نظرية أرسطو . أو يراعي بالأحرى ما يمكن أن تحتويه فيزياء كهذه من غايات . وبدل أن يكتب دراسات أحادية عن تخيل الحار والبارد والجاف والرطب ، نراه يكتفي بنظرية العناصر الأربعة : الماء والهواء والأرض والنار . هذه العناصر الأربعة تشكل أساس التصنيفات التي يعتمدها الباحث العلمي الذي يعتبرها« هرمونات الخيال»[11]. ومع ذلك فإن باشلار يدرك أن هذا التصنيف للمحركات الرمزية مغرق في العقلانية مما يجعله غير قادر بالتالي على الإحاطة الدقيقة بنزوات مجنون المنزل (الخيال) .

فبغريزة نفسانية واثقة يكسر اذن التناسق الرباعي بتأليفه خمسة كتب يخصص اثنين منها للمظاهر المتناقضة للعنصر الأرضي لأنه يدرك أن المادة الأرضية متعددة المظاهر ، فمن لدونة الطين إلى صلابة الصخر « تحت الأرض ، كما يقول ، على الانطواء وعلى الإنتاج »[12] . نضيف إلى ذلك أن باشلار يلامس بهذه الازدواجية قاعدة أساسية للمحركات الرمزية حيث كل عنصر هو ثنائي القيمة : إقبال على الانفتاح المقرب ورفض يبرر حالة الانطواء . ذلك ما نراه في كتاب « الماء والأحلام »[13] حيث ينقسم العنصر المائي على نفسه ، إذ أن المياه الصافية لها معنى مختلف تماماً عن المياه العكرة والعميقة ، كما أن الماء الساكن هو نقيض المائج . نستنتج من ذلك أن التصنيف المعتمد على العناصر الأربعة لا يبدو قادراً على إظهار العوامل الأساسية الكامنة وراء ازدواجية كثير من الرموز . أو ليس الاعتراف صراحة بأن « أجمل الصور هي التي تنطوي على ازدواجية »[14] هو اعتراف بفشل تصنيف كهذا ؟

إذا كان التصنيف على أساس العناصر الأربعة غير واف بالغرض فهو بالتالي غير كاف لوحده لأن الإدراك البشري غني بانطباعات عنصرية أكثر تنوعاً من تلك التي

---

(11) Bachelard, **L'Air et les songes,** Corti, Paris 1943. P. 19.

(12) Bachelard. **La Terre et les rêveries de la volonté.** Corti. Paris, 1948, P.9. P. 45.

(13) Bachelard, **L'eau et les rêves.** Corti, Paris, 1942.

(14) Bachelard. **La Terre et les rêveries de la volonté. O.C.**P.9.

ترتكز إليها الفيزياء الأرسطوطاليسية . فالأحاسيس لا تحيل الجليد أو الثلج إلى ماء ، بينما تبقى النار متميزة عن النور كما يبقى الطين متميزاً عن الحجر والبلور . وفي كتاب « الهواء والأحلام » فقط ، يلامس باشلار نظرية كوبرنيكوس التي تنادي بأن نلقي جانباً بالعوامل الموضوعية التي تمهد للمسيرة الرمزية ، وبألا نهتم سوى بحركة هذه المسيرة فقط . كل ذلك لا يمنع أن الكتب التي يخصصها باشلار لدراسة العناصر الأربعة ، تمثل بالمبدأ المعتمد في التصنيف تحولاً أو انعطافاً في تحليل المحركات الرمزية ، ولكن الباحث العلمي الذي يرفض نظرية ديكارت يرفض في نفس الوقت الغوص في تعقيدات الدوافع ويكتفي بنظرة شاعرية تستند إلى الارسطوطاليسية ما قبل العلمية .

نستطيع أيضاً ، بدل التفتيش عن اتجاهات إدراكية أو عناصر لفئات الرموز ، أن نكتشف لها محركات اجتماعية وحتى فلسفية . هذا ما حاول التوصل إليه كل من دوميزيل G. Dumézil[15] وبيغانيول A. Piganiol[16] عندما ركز الأول على الصفات الوظيفية والاجتماعية للطقوس الدينية والأساطير ، والثاني على اختلاف العقلبات والرموز التي تنشأ عن الوضع التاريخي والسياسي لشعب ما . والفكرة الأساسية في نظرية دوميزيل هي أن مناهج التصوير الأسطوري والتعابير اللغوية الدالة عليها تتمحور عند الشعوب الهندو - أوروبية حول توزيع وظيفي ثلاثي . فعند هذه الشعوب تشكل ثلاثية الكاهن والمحارب والمنتج نواة كل نظام التصوير ومحرك الرمزية العلمانية والدينية على السواء . ولكن عدا عن كون هذا التوزيع الثلاثي غير ثابت ومتضمناً لبعض الالتباس بين سيطرة الساحر - الكاهن من جهة والملكية المحاربة من جهة أخرى ، كما يعترف بذلك دوميزيل[17] ، يبدو لنا بأنه هو والوظائف التي يرتكز عليها عوامل ثانوية في المحركات الرمزية مثلها في ذلك مثل الانعكاسات الطبيعية على أشياء أو عناصر سماوية أو أرضية كالتي سبق ودرسناها . فعندما يلاحظ دوميزيل مثلاً تقارب أساطير وملاحم العالم الهندو - أوروبي المتعلقة بالأعور والأكتع ، فإنه لا يتوصل لأن يدرس من منظور اجتماعي صرف العلاقة بين هاتين العاهتين ورموزهما والوظائف الأساسية الثلاث التي تمثل نواة نظريته .

أما بيغانيول فإنه يدعو العوامل التاريخية لمساعدة علم الاجتماع لكي يتوصل إلى ملاحظة كيف أن الأساطير والتقاليد والرموز في بلدان البحر المتوسط تندرج بسهولة تحت عنوانين اجتماعيين : في حين أن بعض الشعوب الرعوية أو المجموعات

---

(15) Georges Dumézil. **L'héritage indo- européen à Rome.** Gallimard, Paris, 7-è édition 1949.

(16) A. Piganiol, **Essai sur les origines de Rome.** Boccard, Paris, 1917.

(17) G. Dumêzil. **Mythes et dieux des Germains.** P.U.F. Paris 1953. P. 36 - 39.

العرقية تبني الهياكل التي تمجد فيها آلهة ذكرية سماوية كالنار والشمس والطائر والهواء[18] ، فإن شعوباً أخرى حضرية ومزارعة تتعبد آلهة انثوية أرضية . قد يكون هذا الاختلاف الأساسي في العقليات عائداً للصراع بين بعض الشعوب الأسيوية ومحتلي أرضها من الشعوب الهندو ـ أوروبية . ولكن دراسة بيغانيول الجميلة ، مثل دراسات دوميزيل ، لا تشرح كيفية تشكل فئتين مختلفتين من الرموز ولا تبرر وجود نقاط التقاء بين العقليتين .

يحاول برزيلوسكي[19] من ناحيته أن يعلل هاتين المجموعتين الرمزيتين بنشوئية للوعي البشري قريبة من نظرية بيغانيول . وهو يرى بأن رمزية الخيال الديني تتطور عادة من محركات تدور حول تمجيد التناسل والخصب إلى محركات أكثر ارتقاء تتوصل إلى عبادة إله واحد . يحدث ذلك من خلال ثلاث مراحل روحانية واجتماعية يمر بها الانسان ليصل إلى مفهوم التوحيد المتخلص كثيراً أو قليلاً من نزوات الخيال . ونجد في أعمال برزيلوسكي مفهوماً للقيم قريباً من مفهوم برغسون ، فمجموعة رمزية تهزم مجموعة أخرى وتحل مكانها . هنا يأخذ التركيز على الانسان بشكل عام مكان الخيال المتمحور حول التناسلية كما يحل التصوف المسيحي المنفتح عند برغسون مكان انغلاق وتخريف أديان تعتمد على الأساطير . وعدا عن أن لهذا التسلسل جذوراً ضعيفة بسبب الانتقاص العقلاني من قيمة التخيل ، فإننا لا نستطيع القبول بإعطاء قيمة لمجموعة رمزية على حساب أخرى لكون تقييم كهذا ينطلق من محاولات تبريرية لا تنسجم مع الدراسة العلمية للأحداث . ثم أن الاعتماد على مسلّمات نشوئية لتفسير علاقات المجموعات الرمزية يبدو لنا غير مجد لأن الأنساق[20] النشوئية نفسها تخضع للمحركات الرمزية كما سنبين ذلك فيما بعد .

إن كل هذه التصنيفات تعتمد على وضعية[21] غرضية تحاول إرجاع محركات الرموز لمعطيات خارجة عن الوعي التخيلي وتتمسك أساساً بتفسير وظيفي لدلالات

(18) نشير هنا إلى أن هذه الكلمات هي مذكرة في اللغات الأوروبية (المترجم).

(19) J. Przyluski. **La Grande Déesse.** P.U.F. Paris, 1950p. 22 et 204.

(20) فيما يختص بالمعنى الألسني لهذه الكلمة ، انظر فقرة « المصطلحات » في هذه المقدمة ، ص . 36 .

(21) الوضعية (Positivisme) هي مذهب فلسفي يحاول أن يوجد « منطقاً للعلم » يقف فوق التناقض بين المادية والمثالية ، وهي تدعي « الحياد وعدم التحيز». تهتم بتطور العلوم الطبيعية وترفض النتائج الفلسفية التي تتجاوز حدود النظريات العلمية الطبيعية . أسسها أوغيست كونت ونادى بها سبنسر وستيوارت ميل وطورها وتفرع بها كثيرون غيرهم . (المترجم) .

التخيل . فالظواهر النجمية والمناخية ، و« عناصر » الفيزياء البدائية ، والوظائف الاجتماعية ، والمؤسسات العرقية المختلفة ، والمراحل التاريخية وضغوط التاريخ ، كل هذه التفسيرات التي يمكن أن تعلل بعض تعديلات السلوك والإدراك الحسي والتقنيات ، لا تأخذ بعين الاعتبار تلك القدرة الأساسية للرموز التي تربط ، بغض النظر عن التناقضات الطبيعية ، ما بين العناصر المتنافرة والفواصل الاجتماعية وتباعد الأزمنة التاريخية . وهنا كان من الضروري البحث عن فئات الدوافع الرمزية في السلوك البدائي للنفسية البشرية .

توقف التحليل النفسي عند هذا النوع من التفتيش عن المحركات مديراً ظهره للتفسيرات العقلية والتسلسلية التي اعتمدها علم النفس التقليدي والمدرسة الظواهرية . ونحن لن نتوسع في شرح مسلمات نظرية فرويد الذي يعتبر أن محرك الرموز هو « مركز الرغبة » . هذا المركز يتوزع وراثياً على امتداد مواضع محدودة من أعلى إلى أسفل الجهاز الهضمي ليتركز عند المستوى البولي وأخيراً التناسلي . سوف نبين في دراستنا هذه الأهمية التي يوليها فرويد لمحركات الغلمة (La libido) في المراكز الشفوية والشرجية والجنسية . ولكننا سننطلق هنا من النقد الذي يوجهه بياجيه[22] لعملية التمركز أي إلى المسار الصدمي للكبت . فمن البديهي أن الرمزية الغلمية في تنوعها وغناها تتجاوز بكثير الدائرة الضيقة لما هو مكبوت ولا تتحدد بأشياء تصبح محرمة بفعل الكبت والرقابة . والتحليل النفسي يجب أن يتخلص من هوس الكبت لأنه يوجد ، كما تبين تجارب الأحلام التي يرويها المرضى ، عدد كبير من الرموز المستقلة عن الكبت .

إضافة إلى التفتح الرمزي المنطلق من مبدأ اللذة ، يحاول ادلر[23] التركيز على مبدأ القدرة الذي يعتبره محركاً لقطاع رمزي واسع يتشكل بفضل آلية تعويضية تمحو بالتدرج مشاعر النقص التي يحس بها الطفل . وكما سنرى فإن هذه النظرة الجديدة يمكن أن تتماثل جزئياً مع محركات تعويضية أخرى لحماقة الطفولة ، شرط ألا تكون وحيدة ومتسلطة . أخيراً يبرهن يونغ[24] كيف أن الغلمة تتعقد وتتطور تحت تأثير عوامل وراثية ، فكل فكرة رمزية هي لحظة إدراك للرموز الوراثية الكبرى ، أي نوع من « الخلية النفسية الوراثية » (germen) التي ينصب عليها اهتمام علم النفس الاحائي

---

(22) بياجيه ، المصدر نفسه ص 205 .

(23) A. Adler. **Connaissance de L'homme.** Payot, Paris, 1949, P. 33.

(24) C.G. Jung. **Métamorphoses et Symboles de la libido,** Montaigne, Paris, 1932. P. 25 sq et 5.

(paléopsychologie) . من المؤكد أنه من السهل انتقاد اللجوء لنظرية الوراثة النفسية ، ولكننا نوجه اللوم للتحليل النفسي بشكل عام بسبب نظرته الأحادية المتسلطة وتبسيطه الشديد للمحركات ، فالرموز عند فرويد تصنف ببساطة على أساس الثنائية الجنسية للبشر ، بينما يصنفها ادلر على أساس العدائية . هنا تظهر ، كما يلاحظ ذلك بياجيه[25] ، تسلطية الكبت التي تحيل كل محتوى الخيال إلى محاولة خجولة لخداع الرقابة . وبتعبير آخر فإن الخيال حسب علماء التحليل النفسي هو نتيجة لصراع بين الغرائز الجنسية والكبت الاجتماعي ، بينما على العكس من ذلك يبدو الخيال في أغلب الأحيان كنتيجة للوفاق بين الرغبات والحاجات الاجتماعية والطبيعية . وبعيداً عن كونه نتيجة للكبت فإننا سنبين خلال هذه الدراسة أن الخيال هو على عكس ذلك مصدر للتصريف وأن قيمة الصور ليست في الجذور الغلمية التي تخفيها بل بالأزهار الشعرية والأسطورية التي تفتحها . وكما يقول باشلار[26]، « فإن لكل صورة شعرية إطاراً عاماً بالنسبة للمحلل النفسي ، فهو عندما يحلل الصورة يترجمها إلى لغة أخرى غير الكلام الشعري . وعندها نستطيع القول أن الترجمة خيانة » .

خلاصة القول أن كل المحركات ، اجتماعية كانت أو تحليلنفسية ، التي تقترح لفهم البنى الرمزية وتكوينها ، تنهج في الغالب نهجاً غيبياً ضيقاً فيحاول البعض جعل دوافع الرموز مقتصرة على مجموعة عوامل خارجة عن الإدراك ومرتبطة بالغرائز ، بينما يعتمد البعض الآخر على الغرائز أو على ما هو أسوأ من ذلك ، أي الرقابة والكبت . ويعني ذلك ضمناً العودة إلى رسم بياني تبريري توصف خلاله وتروى الملاحم الهندو- أوروبية أو تغيرات الغلمة من وجهة نظر علم النفس العام : وهذا ما ننكره لكونه يجعل التفسير معتمداً على عوامل لا تمت بصلة إلى علم الأعراض (السيمياء) .

لدراسة الرمزية الخيالية بعمق ، يبدو لنا من الواجب السير في خط **الأنثروبولوجيا بعد أن نعطي لهذه الكلمة معناها المعاصر : مجموعة العلوم التي تدرس الجنس البشري دون الاعتماد على أفكار مسبقة ودون المراهنة على أونطولوجيا نفسية ليست في الواقع سوى روحانية مغلفة أو على أونطولوجيا ثقافية ليست عموماً سوى قناع لموقف يربط كل الظواهر بعلم الاجتماع لأن كل هذه**

---

(25) بياجيه ، المصدر نفسه صفحة 196 و 213 .

(26) صدرت ترجمة الكتاب تحت عنوان جماليات المكان عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر .

المـواقف هي في النهايـة أشكال مختلفـة لعقلانيـة اعراضيـة . فما نـريده لـدراسة المحركات الرمزية ولمحاولة إعطاء تصنيف بنيوي للرموز ، هو الالقاء جانباً بنظريات علماء النفس الظواهريين وبأنواع الكبت والمسببات الاجتماعويـة[27] العزيـزة على علماء الاجتماع وعلماء التحليل النفسي . كما نريد أيضاً أن نتحرر نهائياً من الخلاف الذي ينشأ من حين لآخر بين أنصار الثقافة وعلماء النفس ، وأن نحاول ، باعتمادنا وجهة نظر أنثروبولوجية ترى أن « كل ما هو إنساني لا يمكن أن يكون غريباً » ، أن نهدىء نزاعاً عقيماً أساسه الاحتمالات الأونطولوجية ونتيجته بتر وجهتي نظر منهجيتين ومثمرتين ، ولذلك نتبع بكل تصميم وروية ما نسميه « **المسيرة الأنثروبولوجية** » ، **أي التبادل الدائم الذي يوجد على مستوى التخيـل بين الغرائـز الذاتيـة والتمثلية وبين العوامل الموضوعية الصادرة عن المحيط الكوني والاجتماعي** . هذا الموقف يبعد عن بحثنا مشاكل الأسبقية الأونطولوجية لأننا نفترض وجود تفاعل متبادل يتردد بين الحركة الغريزية والمحيط المادي والاجتماعي وبالعكس . وفي هذه المسافة ، في داخل هذه المسيرة المتعاكسة ، تدور الأبحاث الأنثروبولوجية . أخيراً ، **فالتخيل ما هو إلا هذا المسار الذي يتشكل فيه ويتقـولب تصور شيء مـا من خلال الحـاجات الغـريزيـة للشخص ، والذي تفسر فيه التصورات الشخصيـة « بالتكيف المسبق للشخص في محيط موضوعي »**[28] . ذلك لا يعني بأن الفكرة الرمزية هي تمثل متسلط ، بل تمثل يتذكر بشكل ما مواقف التكيف ولا ينسى ، مع أنه يضع التوافق الحالي جانباً ويستثني إدراك الذات ووعي العمليات التمثلية ، الخواص التوفيقية التي تعـطيه إلى حـد ما محتواه الدلالي . ونستطيع القول ، معتمدين على نظرية كورت ليوين[29] ، بأن الرمز هو دائماً نتاج المتطلبات العضوية ـ النفسية/ضمن محيط مادي واجتماعي . هذا النتاج هو ما أسميناه المسار الأنثروبولوجي لأن تعاكس التعابير هو خاصية للنتاج وللمسار .

نظرية المسار الأنثروبولوجي هـذه موجـودة ضمناً في كتـاب باشـلار « الهواء والأحلام » وفي تأملات باستيد[30] حول علاقات علم الاجتماع بالتحليل النفسي .

فباشلار يرى بأن محـاور الغايـات الرئيسيـة للخيال هي مسـارات التحركـات الأساسية للحيوان البشري نحو محيطه الـطبيعي الذي يتحـدد مباشـرة بالمؤسسـات

---

(27) نستعمل هذا التعبير الذي نعني به « إدعاء الاجتماعية » وذلك لتمييزه عن عبارة « الاجتماعية » المعروفة (المترجم) .

(28) بياجيه ، المصدر نفسه ص 219 .

(29) Kurt Lewin, **Principles of topological psychology.** New York, 1939, P. 5.

(30) R. Bastide. **Sociologie et psychanalyse.** P.U.F. Paris, 1949 - 1950, P. 207 et 278.

البدائية ، التقنية والاجتماعية ، للإنسان الأول . ولكن هذا المسار قابل للانعكاس لأن البيئة الأساسية تكشف الموقف المعتمد أمام الصلابة واللزوجة والحروق ، حتى أننا نقول بأن كل حركة تسمي مادتها وتبحث عن أداتها ، وبأن كل مادة مستخرجة ، أي مجردة عن محيطها الكوني ، وكل وعاء أو أداة ، هي شاهد على حركة لاغية . فخيال حركة معينة يتطلب ، حسب قول باشلار ، خيالاً لمادة : « يجب أن نضيف إلى الوصف الحركي الصرف لحركة ما الاعتبار الديناميكي للمادة التي تعالجها هذه الحركة »[31] . هذا التفاعل العكسي بين الحركة والمحيط ، والذي يشكل الرمز أساساً له ، ركزت عليه دراسات علم النفس الاجتماعي الأميركي ، إذ يسجل كاردينر[32] في مفهومي « الأولي » و « الثانوي » أن الانسان ونزواته يتلقون تأثيراً أولياً من البيئة المحيطة ولكنهم يتركون بدورهم تأثيراً ثانوياً يحدث تعديلات عميقة في المحيط المادي والمؤسسات . كما أن باستيد يستنتج بعد دراسة دقيقة لعلاقات الغلمة بالمحيط الاجتماعي أن المجتمع يلعب دوراً بالغ الأهمية في تشكل الغلمة ، فالنزوات الشخصية لها دائماً مجرى اجتماعي تسيل فيه بسهولة أو على العكس تتمرد على بعض عوائقه . وهكذا يبدو أن « الجهاز الإسقاطي للغلمة ليس ابتكاراً صافياً لشخص ، ولا أسطورية ذاتية » . في هذا اللقاء تتشكل « العقد الثقافية »[33] التي تتقاطع مع العقد النفسية .

فالمسار الأنثروبولوجي يمكنه إذن الانطلاق من الثقافة أو من الطبيعة النفسية على حد سواء ، لأن أسس التصور والرمز موجودة بين هذين الطرفين القابلين للتعاكس .

هذا الموقف الأنثروبولوجي الذي لا يبغي إغفال شيء من المحركات الاجتماعية للرموز والذي يوجه البحث في نفس الوقت نحو التحليل النفسي والمؤسسات الطقوسية والرمزية الدينية والشعر والأساطير والأيقونات وعلم النفس المرضي ، يفترض منهجية سنعرضها فيما يلي .

3 ـ منهج التساتل والنفسانية المنهجية

لكي نحدد المحاور الأساسية للمسارات الأنثروبولوجية التي تشكلها الرموز ، توصلنا لاستخدام منهج ذرائعي ونسبي للتقارب يرمي إلى معاينة كوكبات واسعة من

---

(31) Bachelard. **L'Air et les songes.** P. 300.

(32) A. Kardiner. **The individual and his society.** Columbia University press, New York, 1939, P. 34, 96, 485.

(33) Bachelard. **L'Eau et les rêves,** P. 26.

الصور ، كوكبات ثابتة تقريباً ومبنية على تماثل لرموز متساتلة[34] (convergents) . ولكوننا لا نريد الاستسلام للمفاهيم الميتافيزيقية المسبقة ، أصبحنا مضطرين للانطلاق من بحث ذرائعي (براغماتي) كختلف عن المنهج التماثيل (analogique) . فالمماثلة تنطلق من الاعتراف بالتشابه بين العلاقات ذات الخصائص المختلفة ؛ بينما يعتمد التساتل على إيجاد كوكبات من الصور المتشابهة حداً فحداً في مختلف ميادين التفكير . التساتل هو مشاكلة أكثر من كونه مماثلة .

المشاكلة هي معادلة شكلية أو بنيوية أكثر مما هي معادلة وظيفية . ونستطيع اللجوء هنا لاستعارة تشرح هذا الاختلاف فنقول بان المماثلة تشبه فن التتابع الموسيقي بينما يشبه التساتل فن تغيير الجمل والإيقاعات الموسيقية . وسنرى بان الرموز تشكل كوكبات لأنها توسيع لنفس الفكرة الأنموذجية ، لأنها تنوعات حول نموذج أصلي واحد . لقد اقترب برغسون من هذه الطريقة في مقال له حول « الفكرة والمتحرك » عندما طالب الكاتب الفيلسوف باختبار « صور متباعدة قدر الامكان » لكي لا يتوقف عند العلامة ولكي « تطارد العلامة علامة أخرى » حتى الوصول إلى المعنى وحتى « تتكدس الكنايات ذهنياً كيلا تترك مكاناً الا للحدس بالواقع » . ولكن من خلال تنوع العلامات هذا ، يرى برغسون بانه من الضروري الاحتفاظ بتشاكل دلالي لأن الصور ، حسب قوله ، « تتطلب جميعها من تفكيرنا ، بالرغم من اختلاف مظهرها ، نفس النوع من الانتباه ونفس الدرجة من التركيز » ، معرفاً بذلك مجموعات رمزية حقيقية . هذه المجموعات ، هذه الكوكبات التي تتجمع فيها الصور حول خلايا منظّمة ، هي التي يفترض ان تفتش عنها دراسة الرموز الانثروبولوجية الأساسية من خلال كل المظاهر البشرية للخيال .

والمدرسة الاختبارية ركزت أيضاً على هذا التساتل ، اذ يلاحظ ديزوي[35] وهو يدرس أحلام اليقظة « الترابط النفسي » لبعض الصور التي تميل في التخيلات إلى التجمع في كوكبات . فالصيغ الارتقائية مثلاً تترافق دائماً برموز نورانية كالهالة أو العين . كما لفتت نظر عالم النفس أيضاً صفة الملازمة والعالمية التي تتمتع بها الصور المرتبطة بصيغتي الارتقاء أو الهبوط ، وذلك ما يبدو جلياً في الكوكبات الرمزية التي استخلصها من « الكوميديا الالهية » لدانتي . ويفرق بيغانيول من جهته كوكبات الطقوس الرعوية عن الكوكبات الزراعية فيقول : « يميل البدو الرحل إلى التوحيد ، ويوجههم نظامهم الكهنوتي نحو عبادة الله الواحد . . . وعلى العكس من ذلك

(34) بمعنى أنها تصدر عن اتجاهات مختلفه وتلتقي فى نقطة واحدة (المترجم) .

(35) E. Desoille. **L'Exploration de L'activité subconsciente par la méthode du rêve éveillé.** D'Artery, Paris, 1936, P. 74.

فالمزارعون يتجهون نحو تعددية الالهة . وتمتلىء طقوسهم بتمجيد مظاهر واوثان لا تحصى »[36] . ولكن التحليل النفسي هو أكثر من يركز على دراسة كمية وشبه احصائية لما يسميه بودوان « تماثل الأشكال » أو « تمحور الصور »[37] . ففي شعر فيكتور هوغو مثلاً هناك تمحور دائم حول سبع فئات من الصور التي تبدو وكأنها تحدد بمجموعاتها هيكلية للخيال اعمدتها النهار والإنارة وزرقة السماء والشعاع والعظمة والنقاء ، وكل منها يشكل بدوره منطلقاً لتغييرات محددة ، فالنهار يمكن ان يعطي النور او ان يضيء فيلتقي بذلك مع الإنارة التي تتحول إلى وهج أو مشعل أو مصباح ، بينما تولد السماء البياض أو الفجر ويشير الشعاع إلى الشمس أو النجوم والكواكب ويستتبع ذلك الرؤية والعين ، في حين ان العظمة يمكنها التشعب إلى مجموعة ضخمة من المفردات مثل الارتفاع والصعود والنهوض والقمة والجبين والسماء والله ، كما ان النقاء يوصل إلى النهار والنور والسماء والملاك أيضاً .

من الطبيعي اننا لن نلجأ في دراستنا هذه إلى هذا النوع من الاحصائيات الدقيقة ، فلقد اعتمدنا طريقة المقارنة الدقيقة التي تتيح لنا استخراج سلاسل ومجموعات من الصور ، ولاحظنا بان التساتل يسمح بالتركيز على مظهري طريقة المقارنة : الثابت والمتحرك ، أي أن الكوكبات تتشكل في نفس الوقت حول صور حركية ، حول رواشم تحولية وفي نفس الوقت حول نقاط تكاثف رمزي ، حول أشياء مميزة تتبلور من خلالها الرموز .

ولكن علينا الانتباه للأمر التالي : اذا كنا مجبرين منهجياً ان نبدأ من بداية ما ، فذلك لا يفترض على الاطلاق ان تكون هذه البداية المنهجية والمنطقية هي الأولى من الناحية الاونطولوجية ، أي السابقة في الوجود . سوف نتمسك اذن بتصميم ثابت على استعمال « تحليل نفسي موضوعي » يجنبنا الخلط بين سياق حديثنا أو وصفنا وبين أحادية أو تعددية الرموز . واذا كنا قد اخترنا عن قصد نقطة انطلاق منهجية تعتمد على علم النفس ، فذلك لا يعني على الاطلاق استسلاماً لنفسانية أونطولوجية . ولقد بدا لنا بكل بساطة انه من الملائم الانطلاق من النفسي للوصول إلى ما هو ثقافي . هذه الملاءمة ليست في الواقع سوى « البساطة » التي كان ديكارت يطالب بها . والبساطة تعني أولا بساطة في قواعد اللغة ، اذ انه من السهل جداً الانطلاق من الفاعل إلى المفعول به ثم إلى المفعولات الأخرى .

---

(36) بيغانيول ، المصدر نفسه ص 140 .

(37) Charles Baudouin. **Psychanalyse de Victor Hugo.** Mont blanc, Genève. 1943. P. 202.

من هنا نأتي إلى القول ان تقدم المحركات العضوي ـ نفسية على العوامل الاجتماعية لا يبرره الا التوصل لمنهجية مبسطة .

بالإضافة إلى بساطتها فإن نقطة الانطلاق النفسانية هي أكثر عمومية ، وهذا ما أشار إليه كلود ليڤي ـ شتروس(38) عندما لاحظ أن « علم نفس الطفل يشكل الأساس العالمي الأكثر غنى من الخصوصيات التي تميز كل مجتمع على حدة » ، فكل طفل « يحمل منذ ولادته ، وبشكل صيغ فكرية مفصلة ، مجموعة الوسائل التي تستخدمها الإنسانية منذ أقدم العصور لتحديد علاقاتها بالعالم » . يبـدو المناخ الثقـافي اذن كعملية ترابط وتعقيد في آن واحد ، ولكنه يمثل أيضاً وسيلة افراز لبعض التصاميم النفسانية للطفولة . وهنا يجد ليڤي ـ شتروس العبارة الملائمة عندما يصف الطفل بأنه « اجتماعي متنوع التشكيل » . تعددية تشكيل تختار منها الميـول والموانـع الثقافيـة اشكال التصرف والتفكير الملائمة لنمط معين في الحياة . ينتج عن ذلك اننا نستطيع ان نتكلم من وجهـة نظر منهجيـة عن المتطلبـات الـطبيعيـة ، بينمـا نكتفي بتعبيـر « الخاصية » للدلالة على ما هو اجتماعي .

علينا اذن ان نفتش في الميدان الاجتماعي عن الخطوط العامة لتصنيف ملائم ، أي قادر على الإحاطة بكل الكوكبات التي سنصادفها في دراستنا . يبقى ان نعرف في أي ميدان من ميادين علم النفس نستطيع اكتشاف تلك «الاستعارات المحورية » التي يعتبرها باشلار(39) دالة على الحركة . وباشلار يركـز كثيراً على هـذه النظريـة التي تتجاوز وتلغي التصنيف العناصري لكتبه المخصصة للصور ، ففي « الماء والاحلام » كما في « الأرض وتخيلات السكون » ، نجده يؤكد ان « الرموز لا تدرس من ناحية شكلها بل من ناحية قوتها » ، قبل ان يستنتج ان الصورة الأدبية هي « أنشط من كل رسم » لأنها تتجاوز الشكـل ولأنها أيضـاً « حركـة دون مادة »(40) . هـذا الأسلوب الحركي الذي يعيد النظر بالإطار التصنيفي للرموز نجده مستعملاً عند عدد كبير من علماء النفس . اذ يرى بودوان(41) وبرادين(42) وبياجيه(43) أن تكرار النماذج الأصلية ليس تكراراً لنقطة في فضـاء الخيال ، بـل « تشكيل لاتجـاه » ، ويعتبرون ان هـذه

---

(38) C. Lévi-Strauss. **Les Structures élémentaires de la parenté,** P.U.F. Paris, 1949, P. 120 - 122.

(39) Bachelard. **L'Air et les songes.** P. 18.

(40) Bachelard. **Eau et rêves.** P. 161, **Terre et repos,** P. 60.

(41) Ch. Baudouin. **De L'instinct à L'esprit.** P. 60, 63, 197.

(42) M. Pradines. **Traité de psychologie,** tome II. P.U.F. Paris 1946, P. 5.

(43) بياجيه ، المصدر نفسه ص 147 .

« الحقائق الحركية » هي « طبقات التفكير » . ولكن ديزوي[44] هو من يربط بطريقة أكثر وضوحاً ما بين « الصور المحركة » وأشكال التصوير البصرية والكلامية ، مبرهناً ان هذه الحركية الرمزية ممكنة القياس ديناميكياً . هذه الصور المحركة هي التي سنعتبرها نقطة انطلاق نفسانية كي نتوصل إلى تصنيف للرموز . يبقى علينا ان نعرف في أي ميدان من ميادين المحركات والدوافع سوف نجد هذه « الاستعارات الأساسية » ، أي « الطبقات الحياتية الرئيسية للتصور »[45] .

سوف ننطلق في تصنيفنا للرموز من نظرية بيتشيريف القائلة بردات الفعل اللاارادية والتصرفات السائدة[46] . وتبدو لنا نظرية ردات الفعل اللاارادية الوحيدة القادرة على دراسة هذا « الجهاز الوظيفي » الذي يمثله الجهاز العصبي للطفل الوليد وبصورة خاصة الدماغ ، « تلك الأداة المهيأة لغايات محددة » ، حسب قول يونغ[47] . ونحن نرى بان ردات الفعل اللاارادية للطفل حديث الولادة تبرز النسيج المنهجي الذي تأتي تجارب الحياة والصدمات النفسية والفيزيولوجية والتأقلم الإيجابي أو السلبي مع البيئة لتزركشه بدوافعها وتحدد عليه التشكيلات الغريزية والاجتماعية المتنوعة . أما « ردات الفعل السائدة » التي يدرسها ڤيدنسكي وبيتشيريف بطريقة منهجية ، فهي ليست سوى المجموعات الحسية ـ الحركية الأكثر بدائية والتي تشكل « اجهزة التكيف » الأونطوجينية الأصلية التي يستند إليها ، حسب بياجيه ، كل تصور منخفض التوتر في عمليات التمثل المشكلة للرموز» .

خلال دراسته لردات الفعل الأساسية ، يكتشف بيتشيريف ان اثنتين منها تسيطران عند الطفل الوليد :

الأولى سيطرة « وضعية » تنسق أو تكبت كل ردات الفعل الأخرى عندما نرفع مثلاً جسم الطفل بشكل عمودي . وهي مرتبطة حسب بيتشيريف بالاحساس السكوني المركز تقليديا في القنوات نصف الدائرية . بعد ذلك برهن مورغان ان ردات الفعل الوضعية هذه هي تصرفات مجزأة مرتبطة بجهاز حزمة الأعصاب الهرمية الممتدة من الدماغ ، وان بعضاً منها ردات فعل بصرية تدور في المدى البصري للدماغ .

من المؤكد اننا لا ننوي التسليم بكون هذه الخواص العضوية الغالبة تشكل

---

(44) دريزوي المصدر نفسه ص 65 .

(45) E. Minkowski, **la Schizophrénie, Desclée de Brouwer,** Paris, 1953, P. 248.

(46) W. Betcherev. **La psychologie objective.** Alcan, Paris, 1913, et**General principles of human reflexology** , London, 1933.

(47) G.G. Jung. **Les Types psychologiques.** Georg, Genève, 1950, P. 310.

أسس التصور الرمزي ، وان بياجيه[48] كان محقا عندما قال أن « الوليد أو الطفل لا يستمد أي حدس معمم من المواقف الوضعية الأساسية » دون ان ينكر مع ذلك ان الطفل يدرك الوضع العمودي أو الأفقي بصورة مميزة .

وليس من المهم بالنسبة لنا ان ندرك العمودية « الفيزيائية » أو الحدسية أكثر أو أقل من العمودية بمفهومها الرياضي لأن طوبولوجيا العمودية هي المهمة هنا وليس صفاتها الهندسية . ونستطيع القول بأنه في ردة فعل غالبة كهذه يجتمع نموذجاً الصورة : النموذج العاطفي ونموذج الاحساس بالحركة .

الخاصية الغالبة الثانية تظهر بوضوح أكثر : فهي تتمثل بتسلط الغذاء الذي يظهر من خلال ارتكاسات الرضاعة الشفوية واتجاهات الرأس المقابلة لها . هذه الارتكاسات تنتج اما عن حوافز خارجية واما عن الجوع . وترتبط بهذين الحافزين ردات فعل سمعية بصرية يدرسها بيتشيريف ، فإذا ما أصبحت هذه المراكز الحسية بدورها متسلطات بفعل التكيف ، فإن ذلك لا يمنع ، كما يلاحظ كوستيليف[49] ، ان يكون الغذاء والوضعية « ردات الفعل الفطرية ذات الصفة الغالبة » . والصفة الغالبة تلعب دائماً دوراً متسلطاً مما يجعلها تعتبر مصدراً للتنظيم ، أي صيغة حسية حركية .

بالإضافة إلى الخاصيتين السابقتين يلاحظ وجود ثالثة لم يدرسها الا أوفلاند ، عند الحيوان الذكر فقط ، في مقال له بعنوان : « خاصية طبيعية عند الضفدع الذكر في الارتكاس الجماعي » . وتتمثل هذه الخاصية في تركيز للإثارة على تقوية الضم بالذراعين . يفترض اوفلاند ان منشأ هذه الخاصية داخلي وانها تنتج عن افرازات هرمونية في فترة التهيج الجنسي . لكن بيتشيريف يؤكد من جهته ان « الارتكاس الجنسي » هو صفة غالبة . اما نحن فنرى بانه على الرغم من عدم وجود ابحاث تدرس الحيوان البشري ، من الممكن تسجيل الصفة الدورية والمعللة داخلياً للخاصية الجنسية . ولقد عودنا التحليل النفسي على ان نرى في الغريزة الجنسية خاصية متسلطة على السلوك الحيواني ، اذ يقدم مورغان[50] بعض التوضيحات حول الصفة الطبيعية والدورية للاتصال الجنسي فيقول :

« ان الصيغ الخاصة بالجماع لا تتكون بفعل التجربة ، بل ترتبط ببلوغ خلايا عصبية كانت قبل ذلك كامنة في النسيج الفطري للجسد . . . وتبدو ممارسة الجنس

---

(48) Piaget. **La reprépsentation de l'espace chez L'enfant.** P.U.F. Paris, 1948, P. 447.

(49) N. Kostyleff. **La Réflexologie (essai d'une psychologie structurale)** Delachaux, Paris, 1947, P. 34.

(50) مورغان ـ المصدر نفسه الصفحات 553 ـ 560 ـ 562 ـ 563 .

وكأنها جاهزة عند أغلب الحيوانات » . ثم يستنتج مورغان باننا « يجب ان نعترف بان الصيغ الحركية للجنس موجودة فطرياً » وبانها لا ترتبط بمراكز عصبية ، بل « بإثارة الجهاز العصبي » .

ولكن ما يلفت النظر ان المحركات الهرمونية للجنس تحدث في أوقات معينة وان الفعل الجنسي نفسه يترافق عند الفقريات العليا بحركات ايقاعية وتسبقه عند بعض الأنواع رقصات زفاف حقيقية . يتسم الفعل الجنسي اذن بسمة الايقاع ، ويرى مورغان[51] ان هنالك ثلاث دورات تترافق في الاتصال الجنسي : الدورة الحياتية التي هي في الواقع منحنى شخصي للقدرة الجنسية ، ودورة فصلية قد ترتبط بالانثى لوحدها أو بالذكر فقط من بعض اجناس الكائنات الحية ، وأخيراً دورة الاخصاب التي لا نجدها إلا عند اناث بعض اللبونات. إذا توقفنا هنيهة عند هذا الاستقراء الاجتماعي المثمر لتصرف فيزيولوجي ، نلاحظ ان هذه الخاصية الجنسية الغالبة تظهر على كل المستويات بصفات ايقاعية جلية . كما نلاحظ بعد مطالعتنا لنظريات غروس حول « العاب الحيوانات »[52] أن كثيراً من ألعاب وتمارين الأطفال تأخذ مظهر ايقاع وترداد وتقليد يكون في الغالب استباقاً ايقاعياً للتجربة الجنسية . وأكثر من ذلك ، اذا اعتمدنا تحليل فرويد لتنقل الغلمة التكويني ، نلاحظ ان هذا الايقاع الجنسي مرتبط بايقاع الرضاعة وان هناك تواصلا محتملاً بين الخاصية الجنسية الكامنة لدى الطفل وبين الايقاعات الهضمية للرضاعة . وسوف نبين بان هذا الاتصال التكويني للعمليات الحسية ـ الحركية يظهر على مستوى الرموز الكبرى : رموز الابتلاع والالتهام التي ترتبط غالباً بالغريزة الجنسية .

اما العلاقة بين هذه الحوافز البدائية اللاواعية وبين التصور والتخيل ، فهي لم تعد تشكل صعوبة بالنسبة لعلم النفس المعاصر ، إذ أن دلماس وبول[53] أشارا منذ عام 1933 إلى انه من بين العوامل النفسية المؤثرة على سلوك الإنسان ، هناك دور أساسي للمتطلبات العضوية الرئيسية كالغذاء والجنس والحركة . ثم يكتب بياتون Piéton في مقدمة « البحث الجديد في علم النفس »[54] أن « الجسم كله يشارك في تشكيل الصورة » وأن « قوى التشكيل » التي يضعها في أساس تنظيم التصورات تبدو قريبة جداً من « الارتكاسات الغالبة » . بعد ذلك يبين بياجيه[55] انه « يمكننا ان نتتبع

---

(51) مورغان ـ المصدر نفسه ص 566 ـ 570 .

(52) K. Groos. **Jeux des animaux.** Alcan, Paris, 1902. P. 305 - 313.

(53) Delmas et Boll. **La personnalité.** Flammarion, Paris, 1922, P. 81.

(54) G. Dumas. **Nouveau traité de psychologie,** P.U.F. Paris, 1930, P. 38.

(55) بياجيه ـ المصدر نفسه ص 177 .

بشكل دائم تحول التمثل والتكيف الحسيين ـ الحركيين . . . إلى التمثل والتكيف الذهنيين اللذين يميزان بدايات التصور » . فالتصور ـ والرمز بشكل خاص ـ ما هو سوى تقليد مستبطن ، وعمليات التقليد ، إذا لم تكن ظاهرة بوضوح منذ الشهر الأول في حياة الطفل ، فهي تظهر بوضوح في الشهر السادس حيث يصبح التقليد قاعدة ثابتة للجسم . . . نكتفي هنا بهذه الأمثلة لنقول أن هناك ترابطاً قوياً بين حركات الجسم والمراكز العصبية والتصورات الرمزية .

خلاصة القول اننا نسلم بوجود ثلاثة ارتكاسات مسيطرة تمثل حلقات وصل بين ردود الفعل البسيطة والمركبة أو قوالب حسية ـ حركية تندمج فيها عمليات التصور بشكل طبيعي ، خاصة اذا ما تناسقت بعض مظاهر الادراك واندمجت مع المحركات البدائية أو إذا ما كانت المسيطرات الوضعية أو الايقاعية على انسجام مع معطيات بعض التجارب الادراكية . هذا المستوى هو الذي تتشكل فيه الرموز الكبرى من خلال محركات مزدوجة تعطيها مظهراً تضافرياً مميزاً .

4 ـ الخصوصيات الانثروبولوجية ، المنهج والمفردات

أ ـ الخصوصيات والمنهج :

سنحاول ان نفتش في التقنيات البشرية عن علاقة بين الارتكاسات المسيطرة وامتداداتها أو تطبيقاتها الثقافية . نستطيع القول بعبارات بافلوفية[56] ان المحيط البشري هو الموجه الأول للانعكاسات الحسية ـ الحركية ، أو حسب تعابير بياجيه ان البيئة البشرية هي مكان اسقاط صيغ التقليد . وإذا كان ، كما يقول ليڤي ـ شتروس[57] ، « كل ما ينتمي لنظام الطبيعة ويتصف بالشمولية والعفوية منفصلا عما ينتمي للثقافة أي لميدان ما هو خاص ونسبي وقسري » ، فإنه من الضروري قيام ارتباط بين الطبيعة والثقافة ، والا أصبح كل محتوى ثقافي غير معاش ، وبالتالي غير مؤثر . فالثقافة الحقيقية ، أي تلك التي توجه التفكير والتأملات البشرية ، هي التي تحدد بنوع من الغرضية النزوع الطبيعي الذي تشكله الانعكاسات الغالبة التي تلعب بالنسبة إليه دور الوصي الغريزي . ومن المؤكد ان الانعكاسات

---

(56) نسبة إلى عالم الطبيعة الروسي بافلوف Pavlov (1849 ـ 1936) ، وهو مؤسس الدراسات التجريبية الموضوعية للنشاط العصبي الأعلى عند الحيوان والإنسان ، ومطور منهج سيخينوف عن الطبيعة الانعكاسية للنشاط العقلي ، مستخدماً في ذلك منهج الانعكاسات الشرطية . المترجم .

(57) شتروس ـ المصدر نفسه ص 8 ـ 9 ـ 10 .

البشرية بفقدانها للوضوح والدقة اللذين نجدهما عند أغلب اللبونات ، قابلة لتكيف ثقافي واسع ومتنوع . ومن البديهي ان يكون هذا التكيف موجهاً ، على الأقل في خطوطه العريضة ، بغرضية الانعكاس الغالب ، وذلك تحت طائلة التسبب بأزمات عصبية لعدم التكيف . فالمطلوب اذن وجود حد أدنى من التلاؤم بين الانعكاس المسيطر والمحيط الثقافي . وبعيداً عن كون ذلك رقابة أو كبتاً يحفزان الصورة ويعطيان للرمز قوته ، يبدو على العكس ان توافقاً بين الغرائز المنعكسة لشخص ما وبين محيطه هو الذي يجذّر بصورة الزامية الصور الكبرى للتخيل ويمدها بالطاقة الكافية لديمومتها .

سنستند غالبا في هذا البحث الثقافي إلى أعمال لوروا ـ غوران[58] ، ليس فقط لأن بحثنا يتقاطع مع بعض التصنيفات التقنوية الكبرى ، بل أيضا لأن عالم التقنيات هذا يعطي لدراساته منحى مغايراً للتاريخ ، فتاريخ تصور الرموز كتاريخ الأدوات مجزأ كثيراً لدرجة أننا لا نستطيع الاعتماد عليه دون مجازفة . ولكن « إذا استطاع المستند ان يفلت من التاريخ فإنه لا يستطيع الإفلات من التصنيف[59] » . ومن جهة ، فكما يوازن لوروا ـ غوران المعدات التقنية بقوى متعددة ، نوازن نحن الأشياء الرمزية بالتعليل الغامض للخاصيات الغالبة التي بيناها سابقا . ومع ذلك فخلافاً لبعض ضرورات النظرية التقنية ، لن نعطي هنا اسبقية للمادة على القوة لأنه ما من شيء اكثر طواعية من مادة نتخيلها ، بينما تبقى الانعكاسية والنزعات الغريزية شبه ثابتة .

ينطلق لوروا ـ غوران من تصنيف مادي قريب مما انتقدناه عند باشلار ، حتى اننا نستطيع ان نجد عنده نوعا من التصنيف العناصري فئته الأولى هي الارض التي ترتبط بها اعمال الكسر والقطع والحفر والعجن والتشكيل ، والثانية هي النار التي يتمحور حولها التسخين والشواء والتذويب والتجفيف ، أما الثالثة فهي الماء التي تستتبع تقنيات التذويب والصهر والغسيل الخ . . . والعنصر الرابع هو الهواء الذى يجفف وينشط . ولكن سرعان ما يعلن عالم التقنيات قانونا يصحح المادية الصارمة التي يوحي بها هذا التصنيف اذ يقول : « لو كانت المادة تتحكم بالتقنية بشكل مستبد ، لوجدنا أداتين مأخوذتين من جسمين مختلفين ولكن متصفين بنفس الخصائص الفيزيائية تأخذان حتما نفس التصنيع »[60] . يبين ذلك ان المادة تخضع

---

(58) A. Leroi - Gourhan; **Evolution et technique.** I: **L'Homme et la matière,** Albin Michel, Paris, 1943; II: **Milieu et technique,** A. Michel, Paris, 1945.

(59) A. Leroi- Gourhan. **L'homme et la matière** P. 18.

(60) المصدر السابق ص 165 .

لمؤثرات تتجاوز الخصائص الوظيفية التي تحددها بها الفيزياء الارسطوطاليسية ، وهو اعتراف بأهمية الحركة والفعل . فإذا كان النحاس و الصخر يتشاركان في كونهما مادتي تصنيع للقوالب أو المقادح ، أو كانت خيوط الكتان والصوف والأسل وأسلاك الحديد تعالج بطرق متشابهة ، فذلك يعني ان المبادرة التقنية ترتبط بالفعل الذي لا يهتم بفئات تحددها مادية فكرية مرتكزة على تشابه ظاهري . والأشياء ليست في النهاية، كما يقول لوروا غوران سوى مركبات ميول وشبكات أفعال، فالإناء ما هو الا تجسيد لرغبة اساسية في احتواء السوائل تضاف اليها رغبات ثانية في تشكيل الفخار أو قطع الخشب ولحاء الشجر : « وهكذا تتكون شبكة من الميول الثانوية التي تغطي أشياء عديدة وتحول الميول العامة إلى حالات خاصة » .

وعلى سبيل المثال فان الرغبة بالاحتواء أو العوم أو التغطية تعطي من خلال تقنيات معالجة التربة أو الخشب آنية أو قوارب أو سقوفاً . فإذا ما كان الوعاء محاكاً فإنه يفترض بالتالي احتمال تشعب في الاتجاهات ، اذ ان الحياكة للاحتواء تعطي آنية مختلفة ، بينما الحياكة بهدف الكساء تعطي الملابس الجلدية ، والحياكة للسكن تعطي البيوت ذات الألواح الخشبية المجموعة . هذا « المدخل المزدوج » الذي تعرضه الأشياء المحسوسة يمنح إذن حرية واسعة للتعليلات التقنية للأدوات ، كما أن تعدد وتنوع التعليل يبرزان أكثر في عمليات التخيل لأن الأشياء الرمزية تشكل شبكات تتداخل فيها عدة صفات غالبة ، فالشجرة مثلاً يمكن أن تكون في نفس الوقت رمزاً لدورة فصلية أو للارتقاء العمودي ، والثعبان قد يرمز للابتلاع أو للتجديد أو للبعث ، كما أن للذهب لوناً سماوياً وشمسياً بالإضافة لكونه جوهراً أو كنزاً مخبأ . وسنرى ، أكثر من ذلك ، أن الشيء الرمزي يخضع غالباً لتقلبات في المعنى ، أو على الأقل لإزدواجية تصل أحيانا إلى مفهوم النفي المزدوج مثل المُبتِلع ـ المُبتلَع أو الشجرة المقلوبة أو القارب ـ الصندوق الذي يحتوي وهو يسبح أو قاطع الأوصال الذي يصبح السيد الموثق . هذا التشابك في المعاني ، هذا التعقيد في الشيء الرمزي ، هو المبرر الأساسي لمنهجنا الذي ينطلق من الحركات الانعكاسية الكبرى ليحل الشبكات والعقد التي يشكلها التركيز وتسليط الأضواء على الأشياء المحسوسة في البيئة .

إن الحركات الكبرى الثلاث التي تولدها الانعكاسات لدينا هي التي تكون وتوجه بدورها التصور الرمزي نحو اختيار مواد ليس لها سوى صلة واهية مع تقسيمات عقلانية لأربع أو خمس عناصر . وانطلاقاً من معادلة لوروا ـ غوران[61] :

---

(61) المصدر السابق ص 331 ـ 332 .

« القوة + المادة = الأداة » ، نقول أن كل حركة تستدعي في نفس الوقت مادة وتقنية ، كما أنها تتطلب لوازم خيالية ، إن لم تكن أدوات فعلى الأقل أوعية . وعليه فان الحركة الأولى ، أي الغالبة الوضعية ، تتطلب مواد منيرة وبصرية وتقنيات الفرز والتنقية التي ترمز إليها الأسلحة كالسهام والسيوف بشكل عام .

والحركة الثانية المرتبطة بالهبوط الهضمي تستتبع مواد العمق كالماء أو الأرض الكثيرة الكهوف ، وتستدعي الاحتواء كالأقداح والصناديق ، كما تميل إلى تخيل تقنيات للشراب والطعام . أما الحركات الإيقاعية التي يمثل الجنس نموذجها الطبيعي الأمثل ، فتنعكس في تقلبات الفصول وتوابعها النجمية مع كل ما يرتبط بذلك من بدائل تقنية للأدوار والمراحل كالدولاب والمغزل وممخضة اللبن ، كما أنها تسم كل تقنيات الاحتكاك بصفات جنسية . وهكذا يلتقي تصنيفنا الثلاثي إذن مع تقسيمات تقنوية تميز بين أدوات الصدم والرض من جهة وأوعية الاحتواء المرتبطة بتقنيات الحفر من جهة أخرى ، وأخيراً الامتدادات التقنية للدولاب ، كوسائل النقل ومصانع النسيج ومراكز توليد الطاقة .

نستطيع أيضاً أن ندخل في هذا الإطار التقنوي ما يسميه بياجيه[62] بـ « الصيغ العاطفية » والتي ليست في الواقع سوى علاقات الإنسان بمحيطه البشري والاساسي . إذ حتى الأب والأم يبدوان كأدوات في عالم الطفل ، وليس فقط كأدوات ذات صيغة عاطفية خاصة نظراً لدورهما النفسي ـ الفيزيولوجي ، بل كأدوات محاطة هي الأخرى بمجموعة أدوات ثانوية : ففي كل الثقافات ينتقل الطفل من ثدي الأم إلى الأوعية المختلفة التي تلعب دور البديل للثدي في فترة الرضاعة . وإذا كان الأب يمثل غالباً العائق المستأثر باداة الاطعام التي هي الأم ، فهو في نفس الوقت مظهر مرغوب للقوة التي تشكل الأسلحة وأدوات الصيد والقنص ملحقات لها . نرى إذن أنه من المناسب إضافة حوافز البيئة العائلية إلى الحوافز التقنية ، كما أن بياجيه قد حرص بدوره على الإشارة إلى أن « الصيغ العاطفية » تتجاوز حدود الصيغ الشخصية البسيطة وتشكل أنواعاً مختلفة من فئات إدراكية ، وهو يقول بهذا الصدد : « من البديهي أن اللاوعي العاطفي ، أي المظهر العاطفي لنشاط الصيغ التمثلية ، لا يملك ما يميزه من زاوية اللاوعي ، فوحدها هالة الغموض التي تحيط بخصوصيات الإنسان هي التي خدعت علماء النفس بهذا الخصوص »[63] .

نحن لا نريد الوصول إلى هذا الموقف ضد التحليل النفسي وحوافزه الشخصية ،

(62) Piaget, **La formation du symbole chez l'enfant**, P. 222.
(63) بياجيه ، المصدر نفسه ص 223

ولكننا نعترف بان شخصيات الأقارب يمكن أن تصنف ضمن الفئتين الأوليين من الرموز المحددتين بالانعكاسات الوضعية والهضمية . فالوقوف ، أي التوازن الوضعي يتوافق في الغالب مع رمزية الأب مع ما يستتبع ذلك من نظريات أوديبية أو أدلرية[64] ، بينما تلتقي المرأة أو الأم مع الرمزية الهضمية وما يلحق بها من رموز اللذة . ومهما يكن من أمر فإن التصنيف الذي نعتمده يتميز بكونه قادراً على أن يجمع بين نظرية التقنوية وتصنيفات الجنس والقرابة التي غالباً ما يلجأ علماء التحليل النفسي إلى دراسة الرموز على أساسها .

وهكذا يظهر توافق ملحوظ بين الفئات الرمزية الثلاثة التي تحددها دراسة الانعكاسات وبين الثلاثية والثنائية الوظيفية التي تطرق إليها بيغانيول (Piganiol) ودوميزيل (Dumézil). نتوقف هنا قليلاً لنبرز ما نقول لكي لا نتهم بتعميم نظريات إجتماعية لا تنطبق عند هذين الكاتبين إلا على الشعوب الهندو- أوروبية أو على الرومان فقط . ولكن إذا كانت ثلاثية دوميزيل الوظيفية أو التفريعان الوظيفيان في روما القديمة عند بيغانيول لا تظهر بوضوح في الثقافات الأخرى ، فذلك عائد ببساطة لكونها لم تحظ بدراسات إجتماعية معمقة . ألم يعترف دوميزيل بكل صراحة[65] أن الحضارات الهندو- أوروبية توصلت بفضل تبين وتمييز ثلاثيتها الوظيفية إلى بلوغ تفوق وتوازن إجتماعيين ؟ ألا نستطيع القول أن التفوق المعاصر للحضارات الهندو- أوروبية ، وللغرب بشكل خاص ، عائد إلى حد كبير للتوافق المتناغم ، في أغلب المراحل التاريخية ، بين الوظائف الاجتماعية والمحركات العضوية - النفسية ؟ أوَ ليس التمايز بين الوظائف والتفريق ، في داخلها ، ما بين سلطات محدودة كالسلطة التشريعية والتنفيذية والقضائية مثلاً حتى في داخل الوظيفة الملكية ، أليس ذلك دليلاً على تلاؤم رائع بين الخصوصيات العضوية - النفسية والتطلعات الإجتماعية ؟ إذا كنا قد أجزنا لنفسنا تعميم توزيع دوميزيل الثلاثي فذلك لأنه يبدو لنا قادراً على الالتقاء في نقاط كثيرة مع التوزيع النفسي - التقني الذي اعتمدناه أساساً لبحثنا . هذا الالتقاء يتيح لنا فضلاً عن ذلك أن ندرس بعض العلاقات بين الطقوس ورموز مختلف الوظائف ، تلك العلاقات التي بقيت مهملة أو غامضة عند دوميزيل[66] .

---

(64) نسبة إلى عالم النفس النمساوي ألفريد أدلر (1870 - 1937) الذي يؤسس نظرياته على « إرادة القدرة » التي تهدف إلى التعويض عن « شعور بالخطر أو بالنقص » ذي منشأ عضوي أو نفساني أو اجتماعي (المترجم) .

(65) G. Dumézil. **L'Héritage indo- européen à Rome.** Gallimard. Paris, 1949, P. 40 - 47.

(66) دوميزيل ، المصدر نفسه ص 319 .

هنا تجدر الإشارة إلى أن التصنيف الثلاثي للانعكاسات لا يلتقي حرفياً مع تبويب دوميزيل الثلاثي : إذ أن الفئة الأولى ذات السيطرة الوضعية تضم كما سنرى الوظيفتين الإجتماعيتين الأوليين أي الملكية بمظهريها والمحاربين ، بينما تلتقي الفئة الثانية للانعكاسات مع وظيفة التغذية أي الفئة الثالثة عند دوميزيل . وفي المقابل فإن ثنائية التصنيف الإجتماعي والرمزي عند بيغانيول ، والتي تبقى قريبة جداً من الثنائية الشائعة عند مؤرخي الأديان ، تتطابق في قسمها الأول « السماوي » مع كوكبات الفئة الأولى من الانعكاسات ، بينما يلتقي القسم الثاني « الأرضي ـ قمري » مع الكوكبات الرمزية لفئتي الانعكاسات الثانية والثالثة . وكما يلاحظ دوميزيل ، (67) فان الثنائية لا تتناقض في شيء مع الثلاثية و« ليست عائقا أمام التحليل الوظيفي » . ونحن نرى بأنها ليست عائقاً في وجه التحليل البنيوي .

من جهة أخرى فإن التصنيف الثنائي الذي يعتمده بيغانيول (68) يتيح لنا أن نتوسع بالرموز الأرضي ـ قمرية إلى خارج حدود العادات والتقاليد الرومانية وحدودالشعوب الهندو ـ أوروبية لأن « كتاب تاريخ كل الشعوب تقريبا يفتتح بالصراع بين الراعي هابيل والفلاح قابيل » . وهذا ما يدفع بيغانيول لتبيان تطبيقات هذا المبدأ على الصينيين والساميين وشعوب إفريقيا السوداء . أما برزيلوسكي فهو يبذل جهده ، لإيجادطريقة تطور العلاقات الإجتماعية ولإظهار تفوق هابيل على قابيل . وأخيراً فإن الثنائية والثلاثية تلتقيان كما سنرى مع تقسيمات الفضاء المقدس التي درسها سوستال عند المكسيكيين القدماء(69) : المظهر الهجومي والحربي لآلهة الشمال والجنوب ، مظهر انتصار الشمس المشرقة عند الهة الشرق ، مظهر الغموض والتقهقر لآلهة الغرب ، وأخيرا دور الوساطة والتآلف لمركز الفضاء . هذه المظاهر تغطي كل انواع الانعكاسات المسيطرة : فالهجومية والاندفاع ينشآن عن الغالبة الوضعية ، وتقهقر وظلامية الغرب عن الهضمية ، بينما يبدو المركز وكأنه يعطي المفتاح الايقاعي والجدلي لتوازن الأضداد .

نتوصل هنا لطرح مبادىء منهجنا الذي يأخذ بعين الاعتبار هذا التلاقي الواضح بين الانعكاسية والتقنوية وعلم الاجتماع ، والذي يرتكز بدوره على تمييز بين « نظامين » رمزيين ، الأول « نهاري » والثاني « ليلي » بالإضافة إلى التقسيم الثلاثي

---

(67) دوميزيل ، المصدر نفسه ص 180 .

(68) J. Soustelle. **La pensée cosmologique des anciens mexiains** , Herman, Paris, 1940, P. 67 sq.

(69) بيغانيول ، المصدر نفسه ص 93 .

للانعكسات . فلقد اعتمدنا تصنيفاً ثنائياً للرموز الأولى لسببين أساسيين : .

السبب الأول أن هذا المنهج المزدوج الذي هو في نفس الوقت ثنائي وثلاثي دون أن يكون في ذلك أي تناقض ، يغطي بشكل رائع مختلف المحركات الأنثروبولوجية التي توصل إليها باحثون متباعدون ومختلفون من أمثال دوميزيل ولورا ـ غوران وبيغانيول والياد وكراب وكثير من دارسي الانعكاسات ومن علماء التحليل النفسي .

والسبب الثاني أن التصنيف الثلاثي للانعكاسات الغالبة قد تراجع على أيدي التحليل النفسي التقليدي إلى تصنيف ثنائي ، إذ أن الغلمة بارتباطاتها الوراثية تقدم ، بصورة تدريجية ولكن متواصلة ، تقييماً وربطاً عاطفيين للنزعات الجنسية والنزعات الهضمية . وهذا ما يجعلنا نعترف ، من الناحية المنهجية على الأقل ، بوجود قرابة بين الغالبة الهضمية والغالبة الجنسية . فمن الشائع في الغرب إعطاء « ملذات البطن » مدلولاً ظلامياً أو على الأقل ليليا .

سنعتمد بناء على ذلك مقابلة « النظام الليلي » للرموز مع « النظام النهاري » المرتكز على الغالبة الوضعية وملحقاتها اليدوية والبصرية وفي بعض الأحيان ملحقاتها الأدلرية الهجومية . فـ« النظام النهاري » يختص من الناحية النفسية بغالبة الوضعية وبالأسلحة من الناحية التقنية ، ومن الوجهة الاجتماعية بالسيد ، قاضياً ومحارباً ، وبطقوس الارتفاع والتطهر . أما « النظام الليلي » فيقسم إلى غالبتين ، هضمية ودورية ، تختص الأولى بتقنيات الاحتواء والسكن ، برمزية الغذاء والروزنامة الزراعية وصناعة النسيج والرموز الطبيعية أو الاصطناعية للعودة والأساطير النجمية والعضوية .

تشكل فئتا التحليل هاتان ، واللتان جمعنا فيهما ، حسب منهج التساثل ، الكوكبات الرمزية الكبرى ، الكتابين الأولين من بحثنا . يبقى علينا قبل أن نبدأ ، إعطاء بعض الإيضاحات للمفردات الأساسية التي ننوي استعمالها .

ب ـ المصطلحات :

تنبه عدد كبير من الكتاب للغموض الذي يكتنف المفردات الكثيرة المرتبطة بالتخيل : علامات ، صور ، رموز ، استعارات ، شعارات ، نماذج أولية ، مخططات بيانية ، بني ، تصويرات ، تصورات ، رسوم خيالية ، هذه المصطلحات وكثير غيرها يستعملها دارسو التخيل دون تفريق يذكر . ذلك ما جعل جان ـ بول سارتر أو دوماس أو

كارل غوستاف يونغ يخصصون صفحات طويلة لتحديد مفرداتهم ، وهذا ما سنفعله بدورنا معتمدين على التصنيف والمنهج اللذين ذكرناهما ومحاولين ألا نعرّف إلا بالمفردات الأساسية والتي ستستعمل بكثرة خلال الدراسة .

نبدأ بكلمة **علامة**[70] Signe التي نحملها معنى عاماً وليس معناها المحدد بـ « لوغارتم اصطلاحي » ، أي إشارة لمجموعة من البنى التي تساهم في تشكيل نظام معين لعمليات متشابهة الدلالة . كما أننا لن نعني بها « الشعار » الذي ما هو في الواقع إلا إشارة بالرغم من أن جورج دوماس يعتبر أنه يمكن للشعارات الوصول إلى المستوى الرمزي[71] . نحن لا نتفق مع هذه النظرة، بل سنبرهن مثلاً أن شعار المسيحية لا يتحول إلى رمز الصليب ، ولكن العكس هو الذي يحدث . كما أننا لا نتفق مع نظرة هيغل[72] التي ترى مجازاً أن العلامة هي « رمز خامد » ، أي دلالة جفّت فتحولت إلى علامة ولم يعد لها سوى دور إشارة اصطلاحية وتقليدية .

لقد اعتمدنا بالمقابل مصطلح نسق Scheme الذي أخذناه عن سارتر وبورلود (Burloud) ودالون ، وهؤلاء أخذوه بدورهم من مفردات كانط . والنسق هو تعميم حركي وعاطفي لصورة ، وهو يشكل تواصلية التخيل وتعميمه . الأنساق قريبة مما يسميه بياجيه بعد سيلبيرير[73] « الرمز الوظيفي » وما يسميه باشلار[74] « الرمز المحرك » ، وهي تشكل رابطاً ، ليس بين الصورة والمفهوم كما يقول كانط ، بل بين التصرفات الحسية ـ الحركية اللاواعية وبين الانعكاسات الغالبة وتصوراتها . هذه الأنساق هي التي تشكل العمود الفقري الذي ينسج عليه الخيال صوره . والفرق بين التصرفات الانعكاسية التي ذكرناها سابقاً وبين الانساق هو أن هذه

---

(70) في ترجمته « للموسوعة الفلسفية » ، تأليف م . روزنتال وب . يودين ، يسمي سمير كرم هذا المصطلح « إشارة » ويقول : « غالباً ما تفهم الإشارة على أنها شيء أو فعل أو حدث يمكن إدراكه حسياً أو يدل أو يمثل شيئاً أو حدثاً أو فعلاً أو تشكيلاً ذاتياً آخر . ويغطي هذا التعريف سمة أساسية للإشارة ولكنه لا يصلح كتعريف لها ، لأنه يبحث في واحدة فقط من العلاقات أو الصلات التي تشكل ـ إذا أخذت في مجموعها ـ إشارة وتواجه محاولات تعريف الإشارة صعاباً جمة ، لأن الإشارة تشكيل بنيوي معقد لم تطور بعد مناهج دراسته بشكل كاف » . أنظر **الموسوعة الفلسفية** سمير كرم . دار الطليعة ، بيروت 1974 .

(71) G. Dumas. **Nouveau traité de psychologie.** P.U.F, 1930, P. 268.

(72) Hegel. **Esthétique**. Traduction de Charles Bernard. Paris 1, 875, P.15.

(73) Piaget. **Formation des symbole**. P. 178.

(74) Bachelard. **Terre et rêverie du repos.** P. 264.

الأخيرة ليست انطباعات نظرية بل مسيرات مجسدة في تصورات ملموسة محددة. فالحركة الوضعية يقابلها نسقان: نسق العمودية الارتقائية ونسق التوزيع البصري واليدوي، أما محركات الابتلاع فتتجسد في نسق الهبوط ونسق التقوقع. وحسب تعبير سارتر[75] فإن النسق هو عبارة عن «مستحضر» للحركات والنزعات اللاارادية.

وبملامستها للبيئة الطبيعية والاجتماعية تحدد التصرفات المتجسدة في الانساق **النماذج الأصلية أو الأنموذجات** Archétypes الأساسية التي عرّف بها يونغ[76] هذه النماذج الأولية تمثل تسميات الأنساق. أما مصطلح «**الأنموذج**» فلقد استعاره يونغ من بوركهارت وجعل منه مرادفاً لـ «الصورة الأساسية» و«الانطباع» و«الصورة البدئية» و«المثال أو البعيم»[77]. ولقد ركز يونغ على المسيرة الأنثروبولوجية للأنموذجات بقوله: «يجب أن تكون الصورة الأساسية على علاقة ببعض الظواهر الطبيعية الملحوظة والمتكررة، ولكن من الثابت أيضاً أنها ترتبط ببعض الظروف الداخلية لحياة الفكر وللحياة بشكل عام». هذا الأنموذج هو وسيط بين الأنساق الشخصية والصور التي تقدمها البيئة الإدراكية، ويكون بذلك «جوهر الصورة الذي يدركه الحدس» حسب تعابير كانط[78]. من الصحيح أن يونغ يركز بشكل خاص على الصفة الاجتماعية والفطرية للصور الأساسية ولكن دون أن يدخل في غيبيات المنشأ ودون أن يشترك في الاعتقاد «برواسب تذكرية» تتراكم خلال تكون السلالات. والشيء الذي يهمنا كثيراً هو أن يونغ يرى في الأنموذجات «المرحلة البدئية والطور الولادي للفكرة»[79]. فالفكرة لا تسبق الصورة، وهي ليست سوى التزام ذرائعي (براغماتي) بالنموذج الخيالي الأصلي ضمن إطار تاريخي ومعرفي معين. وهذا ما يبين أن «الفكرة بسبب طبيعتها العقلية، هي أكثر خضوعاً لتغيرات التكوين العقلي الذي يؤثر فيه الزمن والظروف بشدة فيأتي معبراً عن روح لحظة ولادته»[80]. ما يعطى إذن للفكرة قبل تبلورها هو قالبها العاطفي ـ التصوري، أي محركها الرمزي. هذا ما يفسر أيضاً عدم تخلص النظريات العقلية والذرائعية من

---

(75) سارتر، المصدر نفسه ص 137.
(76) يونغ، المصدر نفسه ص 387 و 454 وما بعدها.
(77) يونغ، المصدر سابق، ص 310.
(78) نفسه، ص 411.
(79) نفسه، ص 456.
(80) نفسه، ص450.

الهالة الخيالية بشكل نهائي ، وما يبين لماذا يحمل كل منهج عقلي في داخله أوهامه الخاصة . وكما يقول يونغ ، فان « الصورة التي تشكل أسس النظريات العلمية توجد ضمن نفس نطاق الصور التي توحي بالملاحم والأساطير »[81] . نسجل إذن من جهتنا الأهمية الأساسية للأنموذجات التي تشكل نقطة الالتقاء بين الخيال والنشاط العقلي . كما أن بودوان[82] قد ركز بدوره على هذه العلاقة معتبراً أنه يوجد صلتان ممكنتان بين الصور والأفكار : الأولى أفقية تجمع عدة صور في فكرة واحدة ، والأخرى عمودية تثير فيها الصورة الواحدة أفكاراً عديدة . ويتشكل المفهوم ، برأي بودوان[83] ، خلال عملية استقراء للنماذج . ولكن مصطلحات بودوان غير واضحة إجمالاً ، إذ غالباً ما يخلط بين الأنموذج والنسق أو بين الأنموذج والرموز البسيطة . يبقى أن نقول أنه على العكس من تأكيداته ، فالأنموذجات تتمتع باستقرار كبير ، إذ أن أنساق الارتقاء تقابلها دائماً أنموذجات القمة والسيد والضوء بينما يقابل الأنساق السلاحية أنموذجات متمحورة حول السيف والتضحية والتطهر ، الخ . كما أن نسق الهبوط يعطي الأنموذجات التجويفية والليلية والتصغيرية ، وأنساق التقوقع ترتبط بالأسرة والألفة وحجر الأم . فما يميز تحديداً الأنموذج عن الرمز البسيط ، هو عدم ازدواجيته وعالميته وتطابقه مع النسق . نعطي مثلاً على ذلك الدولاب الذي هو أنموذج النسق الدوري ، ولا نرى له من معنى خيالي آخر ، بينما الثعبان هو رمز دوري ، وهو يحتمل بالتالي تأويلات عديدة كما سنرى لاحقاً .

فالأنموذجات ترتبط بصور كثيرة التنوع ثقافياً وتتميز بتشابك أنساق عديدة داخلها . وهنا نجد أنفسنا أمام الرمز بالمعنى الدقيق ، الرمز الذي يكتسب أهمية أكبر كلما ازداد تنوع معانيه . وهو ، كما يراه سارتر[84] ، شكل بدائي وفريد للنسق . هذه الفرادة تجعله يتحول في أغلب الأحيان إلى « شيء ملموس » ، إلى « تجسيد حسي للنموذج الأول أو للنسق » . فبينما يوجد الأنموذج على طريق الفكرة والتسمية ، يكون الرمز ببساطة على طريق الموصوف ، طريق الاسم ، وحتى في بعض الأحيان اسم العلم كما في اليونان مثلاً حيث يمثل اسم « افروديت » رمزاً لجمال المرأة واسم « دوريفور »[85] رمزاً لتناسق جسد الرجل . يرث الرمز عن هذا التقارب الحسي وعن

---

(81) نفسه ، ص 310 و 311 .

(82) Baudouin. **De l'instinct à l'esprit.** Dexelée de Brouwer. Bruges , 1950. P. 191.

(83) بودوان، المصدر نفسه ص 197 ـ 200 .

(84) سارتر، المصدر السابق ص 144 .

(85) دوريفور (Doryphore) ، تمثال من البرونز لرياضي من أثينا نفذه النحات اليوناني بوليقليطوس =

هذه القرابة الاسمية هشاشة ملحوظة ، ففي حين يبقى النسق الارتقائي والمثال الأصلي للسماء ثابتين ، يتحول الرمز الذي يمثلهما من سلم إلى سهم منطلق ثم إلى بطل رياضي في القفز فإلى طائرة وهلم جرا . حتى لنستطيع القول أن الرمز بفقدانه لبعض تعددية معانيه يتحول إلى مجرد علامة بسيطة ويكاد ينحدر من دلالة إلى علامة : فأنموذج الدولاب يعطي رمزية الصليب التي تتحول بدورها إلى مجرد علامة للصليب كالتي تستعمل في الجمع أو الضرب ، أي إلى اختصار بسيط أو إلى مجرد لوغارتم مهمل بين العلامات الاصطلاحية للغات .

ثم نصل إلى **الأسطورة** كامتداد للأنساق والأنموذجات والرموز البسيطة، ولن نأخذ هذا التعبير في المفهوم الضيق الذي يخصه به دارسو المعتقدات والأديان الذين يرون فيه الوجه الآخر ، التصويري ، لواحد من الطقوس ، بل نعني بالأسطورة منظومة ديناميكية تتوصل إلى التشكل كحكاية ، تحت تأثير نسق ما . والأسطورة هي بداية تعقلن لأنها تستخدم سياق الرواية الذي تتحول فيه الرموز إلى كلمات والأنموذجات إلى أفكار ، وهي توضيح لنسق أو لمجموعة من الأنساق .

وكما أن الأنموذج يحفز الفكرة والرمز يولد الاسم ، فإن الأسطورة تدعم عقيدة دينية أو مذهباً فلسفياً أو حدثاً تاريخياً أو رواية ملحمية . هذا ما تبينه بوضوح أعمال أفلاطون حيث تبدو لنا الفكرة العقلانية وكأنها تستفيق من حلم أسطوري وتأسف عليه أحياناً . كما نلاحظ أن التنظيم الحركي للأسطورة يتناسب في أغلب الأحيان مع التنظيم السكوني الذي أسميناه « كوكبة الصور » . ويظهر نهج التساتل نفس التماثل بين الكوكبة والأسطورة .

وفي النهاية فإن تماثل الأنساق والأنموذجات والرموز في قلب المجموعات الأسطورية أو الكوكبات السكونية يصل بنا إلى تبين وجود بعض الضوابط للتصورات الخيالية، ضوابط محددة وثابتة متجمعة حول الأنساق الأصلية سنطلق عليها اسم **البنى** (Structures) . وهذا المصطلح ، بالرغم من كونه غامضاً بعض الشيء ، يستطيع إذا ما حدد أن يضيف مفهوم « الشكل » المفترض أنه خلاصة تجارب ابتدائية أو تجريد عرضي مجمد ناتج عن عملية استقراء . فالشكل يعرف على أنه توقف معين ، تقيد معين ، سكون معين . بينما تفترض البنية بالمقابل حركية تحويلية . واسم بنية الذي سنستعمله مجازاً ، مضيفين إليه بعض الصفات التي تختص بالشكل ، سيكون له

= (Polycleitos) في القرن الخامس قبل الميلاد ، وتوجد نسخة عنه في متحف نابولي بإيطاليا (المترجم) .

معنيان في نفس الوقت : الأول أن هذه « القوالب » هي ديناميكية أي خاضعة لتحولات ناتجة عن تعديل في الصفات وأنها تشكل أمثلة تبويبية وتربوية ، وأنها ، لطبيعتها المتحولة ، يمكن أن تستخدم لتعديل ميادين التخيل . والثاني ، الذي نقترب فيه من نظريات رادكليف ـ براون وليفي شتروس[86] ، أن هذه « القوالب » (modèles) ليست كمية بل دلالية ، فالبنى كالأعراض الطبية هي « قوالب » تتيح التشخيص والمعالجة ، ومظهرها الرياضي ثانوي بالنسبة لتجمعها التزامني مما يجعلها تصور كقوالب تعليلية أكثر من دراستها حسابياً . وهذه المجموعات من البنى المتقاربة تعرّف ما سوف نسميه **نظاماً** للتخيل .

سنعود فيما بعد لدراسة هذا التفوق النوعي للبنى الدلالية ، بينما نكتفي هنا بتعريف البنية على أنها شكل قابل للتحول يلعب دور الضابط المحرك لمجموعة من الصور وقابل بدوره للدخول في بنية أشمل نسميها نظاماً .

ولكون هذه النظم ليست تجمعات ثابتة لأشكال جامدة ، فإننا نطرح في النهاية تساؤلاً عما إذا كانت هي ذاتها محفوزة بمجموعة صفات وطبائع الانسان ، أو عن العلاقة التي تربط تحولاتها بالضغوط التاريخية والاجتماعية ، بعد أن نعترف باستقلالها النسبي ـ لأن كل شيء له حدود نسبية في تشابك العلوم الانسانية ـ يبقى علينا ، إنطلاقاً من الواقع النماذجي لهذه النظم وهذه البنى ، أن نضع تصميماً لفلسفة للتخيل تتساءل عن الشكل المشترك الذي يجمع بين هذه الأنظمة المتنافرة وعن المعنى الوظيفي لهذا الشكل ولمجموع البنى والنظم التي ينطوي عليها .

---

(86) Radcliffe - Brown. On social structure. P. 4, 6 et 10.
وشتروس ، المصدر السابق ص 335 .

الكتاب الأول

النظام النهاري للصورة

نستطيع القول من الناحية اللغوية بأنه ليس من نور دون ظلام بينما العكس ليس صحيحاً ، إذ أن لليل وجوداً رمزياً مستقلاً . **فالنظام النهاري** للصورة يعرف إذن بصورة عامة بأنه نظام الطباق . وهذه المانوية للصورة النهارية لم تخف على من قاموا بدراسات معمّقة على شعراء النور .

لقد ركز شارل بودوان على الاستقطاب للصور عند فيكتور هوغو حول طباق النور والظلمة ، كما أن دنيس روجمون[1] يبرع في تبيان ازدواجية استعارات الليل والنهار عند الشعراء الجوالين وشعراء التصوف وفي أعمال أدبية أخرى . وبالنسبة لروجمون فإن هذه الازدواجية ذات الجذور المانوية تركت تأثيرها على كل الأدب الغربي الذي هو في الأصل أفلاطوني . بينما نجد بيار غيرو[2] يبين الدور الأساسي للكلمتين الأكثر استعمالاً عند بول فاليري ـ « نقاء » و « ظل » ـ واللتين تشكلان « ركيزة الزخرف الشعري » عنده . حيث أن هذين المصطلحين « يتقابلان ليشكلا قطبي عالم بول فاليري : الكينونة والعدم ، الوجود والغياب ، النظام والفوضى » . ثم يفصّل غيرو مظاهر القوة الاستقطابية التي تملكها هاتان الصورتان المحوريتان : فحول كلمة « نقي » تتمحور كلمات « سماء » ، « ذهب » ، « نهار » ، « شمس » ، « نور » ، « كبير » ، « إلهي » ، « صلب » ، « مذهب » ، الخ . . . ، بينما نجد حول « الظل » « حب » ، « سر » ، « حلم » ، « عميق » ، « غامض » ، « وحيد » ،

---

(1) Denis de Rougemnt. **L'amour et l'Occident** . Plon, Paris. 1956. P.P. 34, 88, 157.

(2) Peirre Guiraud. **Langage et versification d'après L'œuvre de P. Valéry**. Klincksieck. Paris. 1953. P. 163.

« حزين » ، « شاحب » ، « ثقيل » ، « بطيء » . . . .

من الطبيعي إذن أن تنقسم الفصول المخصصة للنظام النهاري للصورة إلى قسمين متناقضين ، يدرس الأول الظلمة كأساس يظهر عليه بريق النور بينما يبين الثاني الانتصار الطباقي والمنهجي للصور النهارية .

القسم الأول

وجـــوه الـــزمن

أيهـا الـزمن ، يـا ذا الشفـاه
الشفرية ، يا ذا الوجوه المتلاحقة ، إنك
تشحذ نفسك أنك تصبح محموماً . . .

رينيه شار

الفصل الأول

الرموز الحيوانية

1 ـ معاني القاموس الحيواني

للوهلة الأولى تبدو الرمزية الحيوانية شديدة الغموض لأنها كثيرة الشيوع . كما يبدو أنها تحتمل التقويم سلباً مع الزواحف والجرذان والطيور الليلية أو إيجاباً مع اليمام والحملان والحيوانات الداجنة بشكل عام . ولكن بالرغم من هذه الصعوبة فإن كل دراسة للأنموذجات الرمزية يجب أن تفتتح بقامـوس الحيوان وأن تبدأ بتأمل حول عالمية وشعبية الرموز الحيوانية .

فالصور الحيوانية هي الأكثر استعمالاً والأكثر شيوعاً . ونستطيع القول بأنه لا شيء أقرب إلينا منذ الطفولة من قصص الحيوانات . وحتى عند أطفال المدن الغربية فإن دمية على شكل دب أو قصة « الهر أبو الجزمة » أو أفلام « ميكي ماوس » تؤكد بصورة دامغة على المغزى العميق للرموز الحيوانية . كما يلاحظ بأن نصف عناوين كتب الأطفال ، على الأقل ، تحمل أسماء حيوانات وفى أحلام الأطفال التي يعرضها بياجيه في كتابه « تشكيل الرمز عند الطفل »[1] . نجد بأن تسعاً من أصل ثلاثين رواية واضحة للحلم تتعلق بالحيوانات ، مع الملاحظة بأن الأطفال لم يكونوا قد رأوا في الواقع أغلب الحيوانات التي حلموا بها ولا نمـاذج عن الصور التي تكلمـوا عنها . ونستطيع أيضاً أن نلاحظ وجود أساطير عجيبة عن السلوك الحيواني تتعارض مع كل ما نعرفه عنه في الواقع دون أن يمنع ذلك السمندل مثلاً من أن يبقى مرتبطاً بالنار والثعلب

(1) J. Piaget. **La formation du symbole chez l'enfant.** Delacnaux et Nieslé. Paris. 1945. P. 188.

بالمكر وأن يستمر الثعبان في لسعاته رغماً عن علماء الأحياء وأن يفتح طائر البجع قلبه وأن نشعر بالعطف نحو زيز الحصاد وبالنفور من الفأر . كل ذلك يبين كم أن توجيهات الخيال الحيوانية تشكل طبقة سميكة لن يستطيع الاختبار معارضتها طالما أن التخيل يتعارض مع ما تبرهنه التجارب ، حتى أننا نميل أحياناً للاعتقاد بأن الخيال يحب كل ما يخدمه ، فنجد مثلاً بأن ما يسبب شهرة جان هنري فابر ليس اكتشافاته المهمة بل تثبيته لما هو سائد من خرافات عن الحيوانات . . . إن الحيوان يبدو في تفكير بعض الشعوب البدائية كتجريد عفوي ، كما هو سائد عند بعض بدائيي أوستراليا ، أو كتمثيل رمزي ، كما تشهد بذلك عالمية وتعددية وجوده سواء في الوعي المتمدن أو في العقلية البدائية . ولقد بينت دراسة السلالات البشرية قدم وشمولية الرموز الحيوانية التي تظهر في التوتمية ومخلفاتها الدينية المرتبطة بتقديس بعض أنواع الحيوان . كما ان الألسنية المقارنة قد لاحظت منذ زمن بعيد بأن توزيع الأسماء يحصل بدائياً بحسب فئات الحي والجامد . فسواء في لغات هنود أميركا الشمالية والوسطى وفي اللغات الهندية أو السلافية يتنوع جنس الأسماء انطلاقاً من هاتين الفئتين البدائيتين . وبحسب رأي بريال فإن الكلمات غير محددة الجنس في اللغات الهندو ـ أوروبية تندرج هي أيضاً تحت نفس التقسيم البدائي بين الحي والجامد . يبدو على هذا الأساس بأن القاموس الحيواني يحتل مركزاً مرموقاً في اللغة وفي العقلية الجماعية والخيال الفردي . وهذا ما يوصلنا إلى التساؤل : ما هو الخط البياني العام الذي يمثله النموذج الحيواني وتفرعاته الرمزية المختلفة ؟

علينا قبل الإجابة على ذلك تحديد النقطة التالية : عدا عن مدلوله النموذجي العام ، فإن الحيوان كثيراً ما يحدد سلفاً بصفات خاصة لا ترتبط بالحيوانية مباشرة .

ومثالاً على ذلك فإن الثعبان والطير التي سندرس فيما بعد مدلولاتها الرمزية ليست سوى حيوانات من الدرجة الثانية ، وما يعطيها خواصها المميزة ليس الصفات الحيوانية البحتة : فدفن الثعبان لنفسه وتغيير جلده صفات تشاركه فيها البذور بينما يشارك الطائر السهم في الانطلاق والطيران .

هذا المثل يجعلنا نلمس صعوبة أساسية في دراسة الرموز ، وهي تتمثل في تداخل الصفات الذي ينتج تعددية معان للمادة الرمزية الواحدة . ويلاحظ بوخنر وهالبرن[2] بحق في تحليلهما لرائز رورشاخ ان نموذج الحيوان المختار كرمز له نفس

(2) Bochner et Halpern. **Application clinique du test de Rorschach.** PUF. Paris. 1948. P. 62 sq.

دلالة اختيار الحيوانية كموضوع عام ، علماً بان التأويلات تكون مختلفة عندما يتعلق الأمر بحيوانات عدائية تظهر « مشاعر قوية للحيوانية والعدوانية » أو على العكس بحيوانات داجنة .

المقصود اذن في هذا الفصل المخصص للرموز الحيوانية تبيان معنى التجريد العفوي الذي يمثله أنموذج الحيوان بشكل عام وليس السعي وراء بعض الحالات الخاصة .

علينا أولاً التخلص من بعض التفسيرات التجريبية التي تقدّم عموماً على انها حوافز عبادة الحيوان والخيال الحيواني . هذه التفسيرات تحاول اشتقاق هذه الظواهر من الطقوس التي يلعب فيها البشر دور الحيوانات . ويرى كراب(3) فيها تحليلاً متسرعاً لبعض الطقوس البدائية ، ثم يحاول أن يبرهن ان « الاحيائية » (L'animisme) تتجه طبيعياً نحو الرمز الحي أي نحو الحيوان ، وذلك ما يجعل الإنسان يميل إلى حيونة تفكيره ، مما ينتج بالتالي تبادلاً دائماً بين المشاعر الإنسانية وحيوية (animation) الحيوان . ولكننا نرى ان نظرية كراب غامضة جداً وانها تنطلق في الأساس من اللعب على الاشتقاقات الممكنة من كلمة « حيوان » .

ويأتي هنا تحليل كارل غوستاف يونغ النفسي في كتابه « **تحولات ورموز الغلمة** »(4) مدعياً انه أكثر دقة فيجعل من الرمز الحيواني صورة عن الغلمة الجنسية ويقول بان « العصفور والسمكة والثعبان كانت عند القدماء رموزاً ذكريه»، ثم يزيد على هذه اللائحة كل ما يحويه تقريباً القاموس الحيواني : الثور وفحل الماعز والكبش والخنزير البري والحمار والحصان . فخادمات الهياكل اللواتي كن يمارس البغاء مع فحول الماعز ومع « بهيموت » و«لواياثان» في سفر أيوب في التوراة يصحبن براهين على ما للرمز الحيواني من معان جنسية ، كما ان حيوان السفنكس الاسطوري الرابض على مدخل مدينة طيبة ليكون سبباً في دفع أوديب إلى الزواج المحرم من أمه يصبح خلاصة لكل هذه الرموز الجنسية . ويذهب يونغ بعيداً في التركيز على هذا الرمز فيقول بان هذا الحيوان المسخ هو ابن ايكيدنا الثعبانية الشكل والتي هي بنت غايا أم الكون حسب الأسطورة اليونانية . وعلى هذا الأساس يستنتج يونغ بان الحيوان بشكل عام والسفنكس على وجه الخصوص هما « كتلة من الغلمة المحرمة » .

تبدو لنا هذه النظرية شديدة الغموض من حيث جمع مادتها وشديدة الإيجاز

(3) A.H. Krappe. **La Genèse des mythes.** Payot. Paris. 1952. P. 36.

(4) G.G. Jing. **Métamorphoses et symboles de la libido.** Montaigne, Paris, 1932. P. 26.

والحصر من حيث تفسيرها . فهي شديدة الابهام لأن يونغ يجمع دون نظام ودو تحليل ترابطي أو وظيفي معطيات متناثرة من ثقافته الواسعة، مازجاً ما بين الحيوانات الحقيقية والمسوخ الخيالية دون أن ينتبه إلى تشعبات وظيفية عديدة كتلك التي ترتكز عليها رمزية الطائر أو الثعبان . يضاف إلى ذلك الابهام التأويل الحصري المنطلق من كليّة الدور الجنسي والمحدد فقط بمعاينة عيادية لشخصية الأوروبي المعاصر . فليس من الصواب أبداً تعميم الغلمة المحرمة على كل زمان ومكان . واستحالة تعميمها في المسافة عائدة لكون العقدة النفسية «تشكيلاً اجتماعياً مرتبطاً بمراحل حضارية مختلفة وبيئات اجتماعية متعددة داخل حضارة واحدة[5]. العقدة النفسية هي ظاهرة ثقافية لا نملك تطبيق تأويلها الا ضمن حضارة معينة . اما خطأ تعميمها في الزمن فعائد لكون الغلمة المحرمة تجربة متأخرة نسبياً ، وحتى فرويد فانه يبين ان هذه الغلمة لم تتحدد الا بعد تحولات هضمية عديدة لمبدأ اللذة .

من الضروري اذن ربط الخيال الحيواني بمرحلة تكوينية أكثر قدماً من الأوديبية وخاصة بحوافز أكثر عالمية . فالخيال الحيواني يتجاوز بكثير سواء في المكان أو الزمان عصر عقدة أوديب أو المنطقة التي كانت مسرحاً لها .

وبالتأكيد فإن عقدة أوديب، المرتبطة برمزية مسبقة لمجموعة حيوانات ، يمكن ان توجه هذه الصور نحو تفسيرات خاطئة . . . ومن المؤكد أيضاً بأن المعنى الأول للصورة الحيوانية أكثر قدماً وعالمية من الحصر الفرويدي الضيق للغلمة . هذا المعنى الأول هو الذي يجب التفتيش عنه لإيجاد المتغيرات الديناميكية لصورة ما .

2 ـ نسق العجيج

ان التجريد العفوي للحيوان كما يظهر للخيال دون تفرعاته وتخصصاته الثانوية ينطلق من نسق (schème) حقيقي : نسق العجيج .فبالنسبة للطفل الصغير أو للحيوان ذاته ينتج الاضطراب عن حركة سريعة وغير منظمة . وكل حيوان مفترس أو طائر أو سمكة أو حشرة هو أكثر احساساً بالحركة منه بالوجود المادي الصريح . وهذا ما يدركه صيادو سمك الترويت أو القناصون فيقللون من حركتهم الفجائية عند شعورهم بوجود سمكة أو طائر . كما ان رائز رورشاخ ، يؤكد وجود هذه القرابة ما بين الحيوان وحركته في نفسية الإنسان[6] ، فالنسبة العامة للأجوبة الحيوانية والأجوبة الحركية متناسبة

(5) R. Bastide. **Sociologie et psychanalyse.** P.U.F. Paris. 1949 - 1950, P. VII. et P. 38, 191, 207, 278.

(6) بوخنروهالبرن، المصدر السابق ، ص 60 وما يليها .

عكسياً فيه ، والأولى تعوض الثانية فتبدو الحيوانات كرواسب للاهتمام بالحركة الصاخبة . وكلما ارتفعت نسبة الأجوبة الحيوانية كلما ظهر الفكر هرماً ، متصلباً ، تقليدياً أو خاضعاً لمزاج اكتئابي . فارتفاع نسبة الأجوبة الحيوانية دليل على ازدياد الاضطراب . ولكن عندما تجتمع الأجوبة الحركية مع الحيوانية ، يكون ذلك دلالة على خضوع النفس لرغبات مكبوتة وذلك طبيعي عند الطفل ، اما عند البالغ فيكون دلالة على عدم التلاؤم أو على الارتداد نحو غرائز قديمة . فظهور الحيوانية في حالة الوعي هو اذن علامة لانهيار الإنسان لأسفل درجات الاضطراب . يبقى أمامنا الآن أن نميز بين الحوافز الديناميكية المتعددة لنسق العجيج .

أحد أقدم مظاهر الحيونة هو « التنمّل » الذي هو « صورة عابرة ولكن أولية » . انما يجب علينا عدم الاستناد إلى الاشتقاق اللغوي للكلمة الذي يجعلها مرتبطة بعمل النمل ويقربها بالتالي من صورة الثعبان الذي يحفر .

لقد ربط سلفادور دالي في كثير من لوحاته بين عمل النمل وحفر الديدان . هذه الحركة الفوضوية تقيم صلة فورية ما بين الحيوانية والخيال وتحيط الكثرة المتحركة بإطار شمولي . وحسب المفهوم العام فإن الحشرات والهوام تعتبر ديداناً . هذا ما يجعل شليغل[7] يلتقي مع فيكتور هوغو في اعتباره الجرادة صورة لما يعج ويفسد ، علما بأن هوغو يستوحي فكرته من « سفر الرؤيا » حيث يتناوب الجراد والضفادع في الرمز إلى الشر عاملين بإمرة عبدون « المدمر » شيطان الجحيم . والدودة بدورها صورة مرعبة عند هوغو يرى فيها شارل بودوان[8] عفريتاً ذكرياً مكملاً للعفريت الأنثوي المتمثل بالعنكبوت . كما ان الثعبان ، إذا ما اعتبر حركة افعوانية فقط ، أي دينامية عابرة ، يعطي هو الآخر دلالة قبيحة ومنفرة تلتقي مع ما تمثله اللبونات الصغيرة السريعة الحركة كالفئران والجرذان .

هذا النفور البدائي مما يعج يظهر أيضاً في الصورة البديلة للحركية المشوشة التي يرمز إليها السديم . فكما يلاحظ باشلار « لا يوجد في كل الأدب سديم واحد غير متحرك . . . وفي القرن السابع عشر كنا نرى خلطاً ما بين السديم والهزة »[9] (من المفيد هنا تبيان القرابة بين الكلمتين في اللغة الفرنسية : البلبلة ، السديم ، الخواء : chaos والرجة ، الهزة : cahot) . والجحيم يظهر في أغلب الايقونات المسيحية على انه مكان تسوده الفوضى والحركة . تشهد على ذلك جداريات كنيسة القديس

---

(7) F.Schegel. **Philosophie de la vie.** Cherballier, Paris, 1938. Tome I. P. 296.

(8) Charles Baudouin. **Psychanalyse de Victor Hugo.** Mont- Blanc. Genève. 1943, P. 141.

(9) Bachelard. **La Terre et les rêveries du repos.** P. 270.

بطرس في الفاتيكان ولوحات جيرونيموس بوش وإحدى لوحات بروغل الشهيرة فنجد عند بوش بشكل خاص ان الاختلاج يترافق مع التحولات الحيوانية . وصورة الحيوية المتسارعة التي تمثلها حركة النمل أو الديدان أو العجيج تبدو اسقاطاً تمثيلياً للاضطراب أمام التحول ، لكون التكيف الحيواني لا يجدي في حالة الهرب الا باستبدال تحول مفاجيء بتحول مفاجيء آخر . ذلك ما يبين أهمية التحول والتكيف الذي تمثله التجربة الأولى للزمن . فأولى التجارب المؤلمة عند الأطفال هي تجارب التحول . سواء بذلك الولادة أو التحرك السريع للقابلة وللأم ثم الفطام فيما بعد . كل هذه التحولات تتشارك في تكوين مجموعة انطباعات منفرة عند الرضيع . ونستطيع القول بأن التحول محكوم في آن معاً بعقدة رانك (Rank)[10] وبصدمة الفطام اللتين تعززان هذا المظهر الأول للخوف الذي يبين بيتشيريف Betcherev وماريا مونتيسوري Maria Montessori[11] وجوده في ردات فعل الوليد المعرض لهزات مفاجئة .

تقترب من هذا التقييم السلبي للحركة الفجائية فكرة الشر عند فيكتور هوغو المتمثلة بهروب دائم امام مطاردة مميتة ، بتيهان أوديب المطارد أو نابوليون المهزوم بعد معركة واترلو أو جان فالجان الدائم الفرار . وحسب عالم النفس شارل بودوان فإن هذه الصورة التي تستحوذ على تفكير الشاعر قد تكون لها جذور أوديبية .

من المؤكد ان تربية أوديبية تساهم في إيجاد صيغ مماثلة ، ولكن ما هو أصح أن صورة الهروب امام القدر لها جذور أقدم بكثير من خشية الأب . ان لبودوان الحق في ربط فكرة التيه هذه باليهود التائهين بعد خروجهم من مصر أو بمن حلت عليه اللعنة ثم في ربط كل ذلك برمزية الحصان الذي يشكل ـ حسب رأي بودوان ـ نواة عقدة مازيبا (Le complexe de Mazeppa)[12] . هذا الجري المميت أو الجهنمي هو الذي يمثل الهروب ويعطيه الشكل المأساوي الذي نجده عند بايرون أو غوته : الحصان مشاكل للظلمات والجحيم . يعبر عن ذلك هوغو بقوله : « تلك هي خيول عربة الظل السوداء » .

---

(10) يحلل أوتو روز المعروف بـ نفليد « رانك » في كتابه **صدمة الولادة** الآثار النفسية للانفصال عن الأم على أنها أول تجربة للقلق تمر في حياة الإنسان .

(11) O. Rank. **Le traumatisme de la naissance.** Payot, Paris, 1913, M. Montessori: **L'Enfant,** Desclée dr Brouwer. Paris 1936, P. 17, 22, 30.

(12) تروي الأسطورة أن رجلا بولونياً ضبط شاباً يدعى مازيبا (Mazeppa) في وضعية الزنا مع زوجته فربطه عارياً على حصان انطلق به حتى اوكرانيا . ولقد استلهم كثير من شعراء الغرب قصائد من هذه الأسطورة ، أشهرهم بيرون وبوشكين وهوغو ، كما ألف كلّ من فرانز ليست وتشايكوفسكي سمفونية مستوحاة منها . (المترجم) .

3 ـ حصان الهاوية والجحيم

لم يقم الشعراء بأكثر من العودة إلى الرمز العام **للحصان الجهنمي** كما يظهر في عدد لا يحصى من الأساطير والخرافات ، مرتبطاً بكوكبات (constellations) مائية أو بالرعد أو بالجحيم قبل ارتباطه بأساطير شمسية . ولكن هذه الكوكبات الأربع ، حتى الشمسية منها ، تلتقي تحت فكرة عاطفية واحدة : الخوف من مرور الزمن الذي يمثله التغير والضجيج .

لنتفحص أولاً الدلالة المهمة للحصان الجهنمي ، فهو أولاً مطية هايداس Hadès اله الموتى وبوزيدون Poséidon اله البحار عند اليونانيين ، وهذا الأخير يضاجع غايا Gaia الأرض الأم وهو على شكل حصان جامح ليجعلها تلد آلهتين للعذاب تأخذان هما الأخريان شكل حصانين . هكذا يرتسم حول المهر الجهنمي معنى جنسي ومرعب في آن معاً . ثم يتعدد الرمز ذاته في الأساطير فنرى حصان أدراست Adraste ملك أرغوس يختفي في هاوية مخصصة لآلهة العذاب ، كما تظهر صورة بريمو (Brimo) الهة الموت وهي على صهوة حصان منقوشة على نقود قديمة ، في مدينة فيرايا (Pherai) .

في حضارات أخرى يرتبط الحصان بصورة أوضح بالشر والموت ، ففي « سفر الرؤيا » يمتطي الموت حصاناً هزيلاً ، كما ان اهريمان ، ككثير من عفاريت ايرلندا ، يخطف ضحايا ، وهو على صهوة حصان . اما في العصور اليونانية القريبة ، كما عند اسخيلوس Eschylle فإن الموت يمتطي جواداً أسود . وفي الفولكلور والتقاليد الجرمانية والانكلو ـ سكسونية يأخذ الحصان نفس دلالة الأذى والموت ، فالحصان في الحلم إشارة إلى اقتراب الأجل .

وإذا ما تفحصنا أكثر حصان السوء الألماني هذا نجد ، مع كراب[13] ، بان لفظة (mahrt) تقابل الساحرة (mora) في السلاڤية القديمة والشبح (mura) في الروسية القديمة والكابوس (mura) في التشيكية و ـ (mora) ـ في البولونية . وبتوسع أكثر نجد اللفظ ذاته يقارب الموت في اللاتينية (mors) والموت أو العدوى (marah) في الايرلندية القديمة والطاعون(maras) في اللغة الليتوانية . ويذهب كراب أبعد من ذلك فيبين تلميحاً العلاقة الاشتقاقية للكلمة مع بنات مارا الفاتنات اللواتي يجسدن في الثقافة الهندية الكوارث والموت . ولكن يونغ يركز أكثر على الصفة الجوادية وارتباطها

---

(13) كراب . المرجع السابق . ص 229 .

بكوابيس الليل وشياطينه[14]، ثم يتوصل إلى إيجاد علاقة بين هذه اللفظة وبين كلمة الأم بـالفـرنسيـة (mère) والانكليـزيــة (mother) مشيـراً إلى أن الأم هي أول أداة « يمتطيها » الطفل وبان الأم والتعلق بها يمكن ان يأخذا مظهراً مخيفاً . نزيد على ذلك أن المعنى النفسي والجنسي للامتطاء يظهر بوضوح في الكوكبة الجوادية ولكنه ببساطة يحـدد المعنى الأشمل الـذي يدل على مـركبة عنيفـة ، على جـواد تتجـاوز خـطاه الامكانيات البشرية .

يضيف كراب إلى الاشتقاق المذكور ملاحظة تجرد الرمز من أية دلالة فروسية : ففي السويسرية الألمانية تستعمل لفظة (möre) كشتيمة بمعنى خنزيرة ،بينما (mura) بالبوهيمية هي نوع من الفراشات الليلية .

يبدو الأمر اذن مرتبطاً في كل الحالات بنسق العجيج الذي يصاحبه الاضطراب امام التغير والرحيل دون عودة ثم الموت . كل هذه المعـاني تجتمع في شخصيـة هيكاتي (Hécate) الهة الموت والظلمة وحارسة الجحيم عند اليونانيين . هذه العفريتة التي تأخذ غالباً شكل فرس تظهر في أشعار هيزيودوس (Hèsiodos) قائـد الفرسـان وسيدة الجنون والسرنمة (السير والتكلم اثناء النوم) والأحلام والقلق الليلي ، بعد ذلك تظهر هيكاتي في البانتيون اليوناني ممتزجة مع ارتيمس (Artémis) الالهة ذات الكـلاب . وفي نفس ميدان الاستقـطاب يدخـل يونـغ « والكيريس » (Walkyries) الأساطير الالمانية ، أي أولئك النسوة الفارسات اللواتي يخطفن الأرواح . ثم يذكر بأن محفّة الموت كانت تدعى في العصر الوسيط « حصان القديس ميشال » وبأن النعش يسمى بالفارسية « الحصان الخشبي » . . . نذكر في هذا المضمار أن حصان الموت يبدو في « سفر الرؤيا » مشاكلاً للأسد وللتنين . ثم ان جياد ملائكة الفناء لها رؤوس « كرؤوس الأسود » وتكمن قوتها « في أفواهها وفي ذيولها ، وهذه الأخيرة يشبه كل منها أفعى ذات رأس ترتكب به الشرور » .

هكذا نرى كيف يرتسم تحت نسق العجيج أنموذج السعلاء الـذي سندرسـه قريباً ، مكتفين هنا بتفحص الكوكبات الرمزية التي تدور حول رمزية الحصان .

بالرغم من المظاهر فإن الحصان الشمسي يندمج بسهولة مع الحصان الأرضي ، وكما سنلاحظ ذلك عند دراستنا لبرج الأسد الفلكي ، فإن الشمس ليست رمزاً أولياً

---

(14) ينطلق يونغ في ذلك من الكلمة الفرنسية cauchemar (كابوس) فيجزئها إلى cauche - mar أي عربة الموت بالرجوع إلى تلاقي القسم الثاني منها مع اللفظ الألماني المذكور (المؤلف) .

ثابتاً ، والظواهر المناخية يمكن ان تسبب لها انتقاصاً واضحاً في كثير من الأحيان . في البلدان الاستوائية مثلاً تبدو الشمس شؤماً بسبب ما يرتبط بها من قحط وجفاف . والشمس المدمرة تمثل في الكتب الهندوسية على شكل حصان . كما ان الخيول الشمسية العديدة في الحكايات الأوروبية تحتفظ ولو تلميحاً بصفة الرعب المرتبطة بالحصان الشمسي الهندوسي . هكذا يبدو لوكيبوس (Leukippos) الاله الشمسي القديم حصاناً أبيض بينما نرى سكان رودس يضحون بخيول لهيليوس اله الشمس الذي يجوب السماء على عربة نارية تجرها أربعة خيول ، ونرى فراير (Freyr) اله الشمس السكندينافي يخصص الجياد لنفسه وبديله المسيحي القديس اتيان يحمي هذه الحيوانات ، وحزقيا يخفي الأحصنة التي خصصها ملوك يهوذا للشمس .

ولكن رمزية الحصان ليست مرتبطة بالشمس لكونها مضيئة سماوية بل بالشمس المفترضة حركة زمنية مخيفة . هذا التعليل بالتحرك هو الذي يفسر ارتباط الحصان بالشمس أو بالقمر : فالآلهة القمرية لليونانيين والسكندينافيين والفرس تسافر على عربات تجرها الجياد ، والحصان هو إذن رمز للوقت لأنه مرتبط بالحاسبات الطبيعية للزمن . ذلك ما تبينه احدى الأساطير الهندية حيث يبدو الحصان صورة الزمن فتكون السنة جسده والسماء ظهره والفجر رأسه . ولكن هذا التصوير الحصاني للفلك يحتمل تقييماً إيجابياً ، لسبب مهم هو انه في البلدان المعتدلة يرتبط الحصان بـ « فويبوس - ابولون » اله النور ويفقد بالتالي تدريجياً الصورة السلبية القاتمة التي كانت تحيط به .

يقدم هذا الانقلاب للرمز مثلاً لحياة الرموز التي تتغير وتأخذ معاني مختلفة تحت تأثير الثقافات المتنوعة ، فبتدخل الشمس نرى الحصان ينتقل من رمز أرضي مرتبط بالموت إلى رمز سماوي صرف حتى يصبح قريناً للطائر في الصراع ضد الثعبان الأرضي . إنما حسب رأينا هذا التطور الذي يصل إلى حد قلب المعنى يعود إلى خصوصيات تاريخية وبصورة عامة إلى خصومات شعبين متتاليين في بلد واحد : فالمحتل والعدو لا يمكن الا ان يكونا موضع شبهة من سكان البلد الأصليين . هذا الانقلاب الرمزي شائع جداً كما سنرى ، وفي حالة الحصان يبدو انه ناتج عن تسلط الرمزية السماوية الشمسية (ourano solaire) التي تحول شيئاً فشيئاً ، ونحو الأحسن ، كل الصفات البدائية المرتبطة برمزية الشمس ، وهكذا ننتقل من هروب الوقت إلى الشمس الاستوائية المشؤومة ، ثم من جري الشمس إلى نوع من انتصار الشمس المعتدلة ، انتصار لم يزل الحصان يشارك فيه . ولكن بدائياً يبقى الحصان رمزاً لمرور الوقت مرتبطاً بالشمس السوداء التي سنجدها عند دراستنا لرمزية الأسد .

نستطيع اذن أن ندمج بشكل عام دلالة الحصان الشمسي بتلك المتعلقة بالحصان الأرضي ، فجواد أبولون ليس الا ظلمات مروضة .

والحصان المائي يبدو لنا قابلاً هو الآخر للاندماج بالحصان الأرضي ، ليس فقط لكون نسق العجيج نفسه يظهر من خلال المياه الجارية والأمواج المتلاطمة والجواد السريع ، وليس فقط لأن صورة « الفرس الكبيرة البيضاء » تفرض نفسها من خلال الفولكلور ، بل لأن الحصان يرتبط أيضاً بالماء بسبب الصفة المخيفة والجهنمية للجّة اليم ، وفكرة الامتطاء الوهمي والمائي شائعة في الفولكلور الفرنسي والالماني والانكلوسكسوني ، كما نجد أساطير مماثلة عند السلافيين والليتوانيين والفرس أيضاً . فيخبرنا الفولكلور الفارسي ان الملك الساساني يزدجرد الأول قتله حصان عجيب خرج من بحيرة ، وتلك هي نفس الطريقة التي قتل فيها تيودوريك اوستروغوت في الغرب . وفي ايسلاندا ، كما في الدانمرك والنروج وسكوتلندا وبلجيكا ، هناك شيطان حصاني يلازم ضفاف الأنهار . وفي النهاية فان بوزيدون (Poséidon) يعطي شكلاً مميزاً لرمزية الحصان اليونانية ، وهو لا يأخذ شكل الحصان فقط ، بل يهدي أيضاً الحصان لسكان أثينا . وزيادة على ذلك فهو ابن كرونوس الحصاني الشكل وحامل المذراة المصنوعة من أنياب الوحش ، وهو « الاله الشرس ، الغاضب ، الماكر » ، كما انه اله الزلازل وهذا ما يعطيه صفة جهنمية . اما القرين الهندو-اوروبي لبوزيدون اليوناني فهو نيختان ، الوحش الذي يتردد على الينابيع ، وهو القريب اللغوي لنبتون اللاتيني .

في النهاية نسجل تحولاً آخر **للحصان الذي يبدو مرتبطاً بالرعد** . اذ ان بيجازوس (Pégasos) ابن بوزيدون وعفريت الماء المتمثل بهيئة حصان ، هو الذي يحمل صواعق جوبيتر . من الممكن ان نجد في تماثل الأشكال هذا بعض الغموض بسبب ادخال وميض البرق في خضم صور الحركة السريعة . وهذا ما يلمح إليه يونغ أيضاً في معرض حديثه عن الظلمان ، آلهة الريح العاصف ، مضيفاً إلى ذلك صورة فرويدية : « هذا الريح المحموم الساعي وراء النساء » . من جهة أخرى ، يذكر سالمون ريناك[15] بان الملك الأسطوري توندواروس (Tundaros) كان الها فارساً وبان اسمه يتطابق كثيراً مع لفظ الرعد (tundere, tonnerre) يتبين اذن بان الفولكلور والأساطير تتخيل الرعد بصورة حصان جموح هائج ، وهذا ما يعنيه الاعتقاد الشائع بان قصف الرعد يعني ان « الشيطان يحذو حصانه » . كما ان عدو الحصان - وجري

---

(15) Salomon Reinach. **Cultes, mythes, religions.** Leroux, Paris, 1912. Tome X. P. 124.

البقريات أيضاً ـ يبدو مشاكلاً لزئير الأسد ولهدير البحر .

قبل ان ننتقل لهذا القرين البقري للحصان الهندو ـ أوروبي ، لنراجع قليلاً **الدلالات الحصانية المختلفة**: لقد وجدنا تقارباً كبيراً بين تحليلنا وبين كتاب دونتانفيل (H. Dontenville) المهم « الميتولوجيا الفرنسية »[16] . فهذا الأخير يحيط جيداً بالمعاني الإضافية لرمزية الحصان :

ـ أولاً مظهر شيطاني مرعب كالحصان المنحوت في هياكل مدينة سالينوس اليونانية والذي ينطلق من رقبة الوحوش الخرافية المقطوعة الرؤوس .

ـ ثم سلسلة من التقويمات السلبية كالحصان الأبيض ، الحصان المقدس عند الجرمان والذي ما زال حتى يومنا هذا مرتبطاً في بعض مناطق الساكس بالكوارث البحرية المتمثلة بالفيضانات وتحطيم السدود ، وهو قريب من « الفرس البيضاء » أو الحصان المتعدد التسميات الشائعين في كثير من مناطق فرنسا .

ـ ثالثاً مظهر نجمي للفرس الكبيرة أو الحصان المتنقل الذي ينطلق من الشرق إلى الغرب بقفزات هائلة . وهذه الأسطورة الشمسية دخلت المسيحية من خلال حصان القديس مارتان أو القديس جيلداس الذي يظهر أثر حوافره في أماكن كثيرة من فرنسا . ومن آثاره هذه تتفجر الينابيع ، فيظهر بالتالي تشاكل النجم والماء : الحصان هو في نفس الوقت جري شمسي وتدفق نهري .

ـ أخيراً ، وهنا تكمن نقطة الالتقاء الأهم في دراستنا ، يلاحظ دونتانفيل انقلاباً جدلياً في دور الحصان الجامح شبيهاً بتورية الحصان الشمسي التي ذكرناها سابقاً . فبنوع من قلب عاطفي للمعنى ، ينتقل هذا الحصان من شيطان سوء إلى عابر للأنهار . ويقدم دونتانفيل تعليلاً تاريخياً وثقافياً لهذه الظاهرة فيقول ان المحتل الجرماني ، وهو فارس دائم التنقل ، أدخل تمجيد الحصان ، في حين ان السلتيين المهزومين نظروا إلى حصان المنتصر كشيطان سوء يحمل الموت . وبقيت النظرتان تتعايشان فيما بعد جنباً إلى جنب .

دون ان ننكر دور هذه العوامل التاريخية فإننا سنرى وسنؤكد فيما بعد بانها تلعب دوراً مناقضاً لما ذكره دونتانفيل فيما يخص انقلاب المدلولات الرمزية ، وبأنه يجب التفتيش عن أسباب أشد تأثيراً وارتباطاً بعلم النفس لهذه المواقف الجمالية واللغوية المتناقضة . سنرى بعد قليل ، مثلاً ، فيما يتعلق بالبطل الرازم والبطل القاطع عمليات

(16) H. Dontenville. **La Mythologie française.** Payot. Paris. 1948, P. 154.

مشابهة للتحول . اما الآن فسنكتفي بتبيان مراحل هذا التحول ونشير إلى أن « الحصان الجني » الذي « انجبه التنين » كما تذكر إحدى القصص ، يبقى أسير العفريت إلى أن يخلصه البطل بعد ما يلجأ إلى وسائل سحرية ثم إلى معارك قاسية . وبعدما يحقق الانتصار يفك قيود الحصان الجامح الذي يصبح منذ ذلك الحين المطية الوفية للفارس الطيب ، مطية تسرع لنجدة « أبناء ايمون (Aymon) الأربعة « ولانقاذ » الفرسان السبعة » .

هذا التحول الإيجابي في رمزية الحصان يرافقه تغيير في لونه ، اذ يصبح كميتاً (أسمر مائلاً إلى الحمرة) في أسطورة « اولاد ايمون الأربعة » بعد ان كان أبيض قبل ذلك . الحصان الغادر والنفّور يتحول إلى مطية طيعة ووادعة تجر عربة البطل الظافر . فأمام المنتصر كما أمام الزمن ليس هناك سوى موقف ممكن . من المؤكد ان مقاومة الأخطار والشرور التي قد يلحقها المنتصر أو الزمن ممكنة ، كما ان التعاون معهما محتمل . ولكن التاريخ ، كما هو بعيد عن كونه حتمية ، هو حالة يبدو الاختيار والحرية ممكنين دائماً حيالها .

لقد توقفنا أمام هذا المثل الذي يقدمه الفولكلور لكي نبين التقارب الانثروبولوجي بين دراستنا هذه ودراسة مؤرخ الأساطير الفرنسية دونتانفيل ، ولكن أيضاً لكي نشير إلى التعقيد البالغ المهدد دائماً بأخذ أشكال متناقضة والذي يظهر على مستوى الرمز بمعناه الدقيق ، الرمز المستعد دائماً للانتقال من ميدان الدلالة إلى ميدان الظواهر .

يبقى علينا ، لكي نتمم رمزية الحصان ، تفحص رمزية أخرى متصلة بها ، تلك هي رمزية البقر والحيوانات الداجنة الأخرى .

تبدو **الرموز البقرية** كنماذج لصورة الحصان في الحضارات ما قبل الآرية حيث يلعب الثور نفس الدور التخيلي للحصان . فالكلمة السنسكريتية جي (Ge) تقدم اختصاراً لتشاكل الحيوان والضجيج ، اذ انها تعني في نفس الوقت الثور والأرض والضجيج . وإذا كان الثور في البداية أرضياً كالحصان ، فهو أيضاً كهذا الأخير رمز نجمي وزيادة عنه يمكنه ان يكون شمسياً أو قمرياً على السواء . فنجد عند الشعوب القديمة الهة بشكل ثيران مثل اوزيريس عند المصريين وسين (Sin) كبير الالهة في بلاد ما بين النهرين ، كما نجد الهات قمريات ذوات رؤوس بقرية يحملن بين قرونهن صورة الشمس . وقرون الثيران هي الرمز المباشر لـ « قرون »[17] القمر وهو هلال .

(17) كلمة corne الفرنسية تحمل ، بين عدة معان ، معنيي « القرن » و« طرف الهلال » (المترجم) .

هذا التشاكل اللفظي يتوطد بتشاكله مع منجل الوقت الذي هو أداة بتر ورمز جدع القمر ليصبح هلالاً . وكما الأسد ، فإن الثور ناندان (Nandin) هو عفريت شيڤا (Shiva) وزوجته كالي دورغا (Kali Durga) في الهند[18] ، أي رمز مرحلة الزمن التدميرية .

الشمس والقمر لا يظهران إذن في الرمزية الحيوانية إلا كرمز للوقت ، فـالاله الهندي « الشمس السوداء » يدعى أيضاً « الثور » كما أن الإله الأشوري « الثور » هو ابن الشمس مثل « فراير » كبير الهة السكندينافيين .

والمظاهر المائية هي نفسها بالنسبة للثـور كما للحصان ، فثور المياه يوجد في اسكوتلندا والمانيا وبلدان بحر البلطيق . ثم ان اخيلاوس اله السواقي في اليونان كثيراً ما يأخذ شكل ثـور مثل بـوزيدون الـذي يظهـر بهذا الشكـل لفيدرا (Phaidra) في مسرحيتي يوريبدس وراسين (Phèdre) . ومن هنا نستطيع فهم الصفة القرنية للكثير من الأنهار ، اذ ان نهري التيبر والاوقيانوس يظهـران عند فيـرجيل بـراسي ثورين . ويمكن من ناحية أخرى ، إيجاد علاقة اشتقاقية بين كلمة ثـور (taureau بالفرنسية ، taurus باللاتينية وtaurôs باليونانية) من جهة وكلمة صخرة (tar بالهندو - اوروبيـة القديمة) من جهة ثانية ، خاصة اذا لاحظنا أن أكثر الوحوش شيـوعاً في الأسـاطير الأوروبية كان « ثوراً أسود يخرج من صخرة » . هذا ما يدفع دونتانفيل إلى التركيز على الصفة الأرضي - مائية لرمز الثور .

اما بالنسبة لثور الرعد فليس أشمل من رمزيته عالمياً . فمن استراليا المعاصرة إلى الحضارة الفينيقية أو الهندية نجد الثور مرتبطاً دائماً بقصف الرعد . مثال ذلك « الثـور الخائـر » (bull roarer) الاسترالي الـذي يمثل خـواره الإعصار الهـائـج ، والداراويديون ومن قبلهم من شعوب شمالي الهند يقدسون ثور الصاعقة كما ان اندرا - الذي يدعوه الڤيدا أيضاً ثور الأرض - يملك الصواعق هو ومعاونوه . وكل الثقافات الشرقية القديمة ترمز بالثور إلى التغيرات المناخية والكوارث الطبيعية . فالسومريون كانوا يلقبون انليل - الاله الثاني في ثالوثهم - « سيـد الريـاح والأعاصيـر » ، « سيد الأعصار » و« اله القرون » ويدعون رفيقته نينغـالا « البقرة الكبيـرة » . والاله مينـا ، النموذج الأول لأمون المصري ، يوصف بالثور ويملك الصاعقة أيضاً ، ورفيقته هي البقرة حاتحور ، وأخيراً زيوس اليوناني يخطف أوروبا وهو يرعد ويحـاول اغتصاب ديميترا متخفياً بشكل ثور هائج .

---

(18) H. Zimmer. **Mythes et symboles dans L'art et la civilisation de L'Inde.** Payot. Paris 1951 P. 71.

وكراب المصدر نفسه ص 82 .

نلاحظ اذن القرابة الوثيقة بين رمزية الثور ورمزية الحصان . فالقلق هو المحرك للاثنتين ، وخاصة القلق امام كل تحول ، امام مرور الوقت وامام الطقس السيء . هذا القلق تثيره كل الأخطار الطارئة : الموت ، الحرب ، الفيضان ، مرور الكواكب والأيام ، قصف الرعد والأعاصير . . . وشعاعه الموجّه هو نسق العجيج الحصان والثور ليساسوى رمزين ثقافيين صارخين يعكسان ذعر وهرب الحيوان الإنساني امام المتحرك بشكل عام . هذا ما يفسر كونهما قابلين للتبادل بسهولة وما يبين لماذا يستطيعان أخذ بدائل ثقافية أو جغرافية في القاموس الحيواني . وهذا ما يدفع كراب لأن يلاحظ ان الكواكب ـ نقول بالأحرى المسار الزمني للكواكب ـ تأخذ أشكالاً حيوانية عديدة : كلب ، حمل أو خنزير بري ، بينما يرى ميرسيا الياد (Mircea Eliade)[19] بان فيريتراغنا ، اندرا الفرس ، يظهر لزرادشت بشكل مهر وثور وكبش وخنزير بري على السواء . ونلاحظ في النهاية مع لانغتون[20] بان الاعتقاد العالمي بالقوى الشريرة مرتبط بنظرة سلبية للرمزية الحيوانية . اذ يقول عالم الأشباح أن أغلب هذه الأشباح هي أرواح حيوانات مفصولة عن أجسادها ، وخاصة حيوانات يخشاها الإنسان ، أو حيوانات مركبة ، أي مزيج من أجزاء من حيوانات حقيقية ونجد في « العهد القديم » أمثلة عديدة على هذه الأشباح الحيوانية[21] . كما ان دراسة الأشباح عند الشعوب السامية تبين لنا كل أنواع الحيوانات الشبحية . فالعفاريت ذوات الشعر هي مشتركة في معتقدات البابليين والعرب القدماء والعبريين وهي كانت تعبد أحياناً عند الأشوريين والفينيقيين وحتى العبريين . ثم يلي هذه العفاريت « النابحة والصارخة » التي تسكن الصحراء ، ثم « العاوية » التي نجد قرابة بينها وبين بنت آوى الأشورية أو بين البومك . وسنرى بان النعامة وبنت آوى والذئب هي تجسيدات سامية أخرى للأرواح الشريرة ، ولكن هذه الحيوانات تصل بنا إلى تفحص نوع آخر من الرموز الحيوانية يعطي معنى سلبياً آخر لنسق العجيج المرعب ، ورموزه .

4 ـ انموذج السعلاء

وكما يقول باشلار ، مستعيراً مفرداته من الخيماويين (alchimistes) ، فاننا نشاهد انزلاق نسق الحيوانية نحو رمزية « لاذعة » فالعجيج الفوضوي يتحول إلى عدائية ، إلى نوع من السادية . هذا ما بينه أدلر[22] عندما لاحظ أن الصور الحيوانية

(19) Mircea Eliade. **Traité d'histoire des religions.** Paris 1949. P. 84.

(20) E. Langton. **La Démonologie.** Payot, Paris, 1951. P. 229.

(21) التوراة. أشعيا. 31/13 و 14/34 .

(22) Adler. **Connaissance de L'homme,** Paris 1949.

وأساطير الصراع الحيواني مألوفة لدى الطفل لكونها تعوض تدريجياً عن شعوره الطبيعي بالنقص . وغالباً ما يتحول الحيوان المفترس إلى منصف في خيال الطفل وأحلامه ، ولكن الحيوانية ، بعد ان كانت في أغلب الأحيان رمزاً للتحرك والتحول ، تلبس ببساطة رمزية العداوة والقسوة . وهكذا احتفظت كيمياؤنا العلمية من طفولتها الخيميائية بفعل « هاجم » . ويكتب باشلار بهذا الخصوص صفحة مهمة عن القاموس الخيميائي ليبين كيف ان كيمياء العداوة التي تعج بالذئاب والأسود المفترسة موجودة بموازاة كيمياء الألفة و« الأعراس الكيميائية اللطيفة » . بذلك يتوصل الفك لأن يرمز للحيوانية كلها ولأن يصبح أنموذج المفترس في كل الرموز التي سندرسها . لنتفحص جيداً صفة أساسية لهذه الرمزية ، نعني بها الفك المسلّح بأسنان حادة جاهزة للعض والمضغ ، وليس الفم الذي يمتص ويبتلع والذي يمثل تناقضاً عميقاً مع الرمز الذي نحن بصدده . تبدو هنا رمزية العجيج المختصرة معززة بصدمة التسنن التي تتوافق مع تخيلات الطفولة التعويضية . ويشكل هكذا الفك الرهيب ، السادي والمدمر ، المظهر الثاني للحيوانية . هذا ما يظهر عند شاعر مجيد مثل رينيه شار[23] الذي ينطلق من عبارة « عضة الوقت » ليقول : « أيها الوقت يا ذا الشفاه الشفرية ، يا ذا الوجوه المتعددة ، انك تشحذ نفسك انك تصبح محموماً » .

وما قد يمثل انتقالاً من صيغة العجيج إلى الشراهة السادية فهو صوت الحيوان المرتبط بالفك المخيف . وعلماء النفس الذين نرفض استنتاجاتهم الأوديبية بهذا الخصوص ، يجهدون بربط منشأ الموسيقى البدائية بالأصوات الحيوانية وخاصة بخوار الأسلاف التوتميين . ويذكر باستيد[24] بان كل أبطال الأساطير الموسيقيين: مارسياس واورفيوس وديونيسوس واوزيريس ، قد ماتوا ممزقين بأنياب الحيوانات المفترسة ، كما ان بعض طقوس عبادة الاله الفارسي مثرا كانت تركز على الخوار مضافة إليه التضحية . اما باشلار فيبين كيف ان الصراخ غير الإنساني مرتبط بـ « فوهات الكهوف » أو « أفواه الأشباح » ، أي : « بالصوت الأجش » العاجز عن النطق بأحرف لطيفة . وأخيراً نجد في الفحوصات الاختبارية للحلم كثيراً من الأشخاص الذين ترعبهم أصوات كائنات شبه حيوانية تعوي وهي غارقة في مستنقعات موحلة .

تتجمع إذن في الفك الحيواني أكثر التخيلات المخيفة للحيوانية : الهيجان ، الافتراس ، القباع والعواء المشؤوم . فليس ما يدعو اذن للدهشة اذا وجدنا ان بعض الحيوانات المهيأة للعدائية أكثر من غيرها شائعة الوجود فى القاموس الحيوانى .

(23) René Char: **A une sérénité crispée.** Paris, 1951.

(24) R. Bastide. **Sociologie et Psychanalyse.** P.U.F. Paris 1949.

ولائحة العفاريت السامية التي ذكرناها منذ قليل يمكن أن تضاف إليها أسماء أخرى من أمثال « بنات أعنق » أو « بنات الشراهة » المتمثلات عند العرب بالنعامة التى أخذت معدتها في الغرب أيضاً شهرة واسعة . ثم تأتي الحيوانات العواءة كالذئاب يضاف إليها بالطبع بنات آوى .

يقول ابن منظور في **لسان العرب**[25] :

« و« بنات أعنق » النساء ، ويقال : خيل نسبت إلى فحل يقال له أعنق ، وبنات صهال الخيل ، وبنات شحاج البغال ، وبنات الأخدري الأتن ، وبنات نعش من الكواكب الشمالية ، . . وبنات الدو حمير الوحش ، وهى بنات صعدة أيضاً » .

يلعب الذئب بالنسبة للخيال الغربي النموذج المثالي للحيوان المفترس . وبعد ان كان مصدراً للهلع في العصور القديمة والوسطى يعود في الأزمنة المعاصرة ليظهر من وقت لآخر[26] وليشكل في أعمدة الجرائد البديل الأسطوري الشتوي لثعابين البحر الصيفية . ولا يزال الذئب في القرن العشرين رمز الرعب الشديد عند الأطفال ورمزاً للتهديد والعقاب لهم . وفي تفكير أكثر تطوراً يندمج الذئب مع الهة الرعب ومع شياطين العذاب . فعنذ اليونانيين ما زالت هناك آثار للذئب مورموليكا الذي تذكر أساطيرهم القديمة بان الاله هايداس كان يظهر لابسا جلده . وجلد الذئب هذا له وجوده أيضاً عند شعوب بلاد الغال وعند الرومان . كما ان الأثروريين كانوا يمثلون اله الموت بأذني ذئب . والمثل الأكثر تعبيراً عن الرمز الذي ندرسه هنا هو التكريس الروماني للذئب من خلال مارس أحد أكبر ألهتهم . اما في أساطير شعوب شمال أوروبا فالذئاب ترمز للموت الكوني ، وهي تبتلع النجوم فيما تبتلع . ففي كتابي « فن الشعر » (Eddas) الايسلنديين القديمين نجد الذئبين شكول وهالي يطاردان الشمس والقمر ، كما ان ذئباً ثالثاً يدعى فينراير (Fenrir) يبتلع الشمس في نهاية الكون ، ورابعاً هو ماناغمر (Managamr) يفعل نفس الشيء بالقمر . هذا الاعتقاد يظهر أيضاً في آسيا الشمالية حيث ترجع بعض شعوب روسيا أطوار القمر لشراهة دب أو ذئب

---

(25) **لسان العرب** : طبعة دار المعارف بمصر . المجلد الأول ، الجزء الرابع . ص 365 (المترجم) .

(26) بين عامي 1765 و 1768 اختفى حوالي خمسين شخصا في منطقة الكانتال (Cantal) في أواسط فرنسا مما جعل السكان يعتقدون بوجود حيوان مفترس ، وفى عام 1787 فسر سبب اختفائهم بوجود دئب ضخم قتل في ذلك العام بالقرب من بلدة سان فلور . (المترجم ، عن (petit Robert, 2. P. 738 .

مفترس . كما ان سكان الريف الفرنسي ما زالوا يستعملون حتى اليوم عبارتي « كلب ينبح على القمر » أو « كلب ينبح للموت » .

الكلب اذن هو النموذج الأليف للذئب ، وهو أيضاً رمز للموت ، تشهد على ذلك الآثار الفرعونية الغنية بصور الكلاب : فأنوبيس ، الاله الذي ينقل أرواح الموتى كان يدعى أيضاً « ذا شكل الكلب المتوحش » ، وهو يبجل أيضاً في آثار الأقصر على انه اله الجحيم ، بينما ينتقل هذا الدور في آثار اسيوط إلى بنت آوى . وانوبيس يوصلنا إلى كيربيروس اليوناني والهندي الذي هو حارس الجحيم المتمثل بشكل كلب ذي ثلاثة رؤوس . كما أن الكلاب ترمز أيضاً إلى هيكاتي ، القمر الأسود ، القمر المأكول ، والمصورة أيضاً في أغلب الأحيان ككلب ذي رؤوس ثلاثة . وأخيراً ، من وجهة نظر علم النفس ، فإن ماري بونابرت[27] تبين العلاقة الوثيقة ما بين الموت والذئب الجهنمي المرتبط بأنوبيس . و« رهاب انوبيس » هذا ، الذي أرعب طفولة عالمة النفس أكثر من « الذئب الكبير الشرير » ، يرتبط في مسار البحث بتماثل أوضح مع صيغة السقوط في البحر ومع الدم . هنا يتبين تقارب صريح بين عضة الكلبيات وخشية الزمن المدمر . ويظهر كرونوس هنا مع وجه أنوبيس ، الوحش الذي يفترس الوقت ويهاجم حتى الكواكب التى يقاس بها الزمن .

يلعب الأسد ، وأحياناً النمر واليغور ، في الحضارات المحورية والاستوائية ، دوراً مشابهاً لدور الذئب . وفي البروج الفلكية ، يرتبط الأسد بالشمس المحرقة وبالموت ، وهو يظهر مفترساً صغاره . اما عند الأغريق فهو يدخل في تركيب صورة السفنكس الشهيرة ، وفي الهندوسية يظهر كمطية لدورغا ، وتظهر إحدى مقالات المعادلات الهندية ـ (أوبانيشاد الرجل ـ الأسد) ـ Upanishad ان ملك الحيوانات يمثل قدرة فيشنو (Vishnou) الهائلة : « فيشنو الرهيب ، القادر ، الهائل ، يتألق في كل الاتجاهات . المجد للرجل الأسد المخيف » . والإله فيشنو هو اله التناسخ ، كما تسمى البروج الفلكية « اسطوانه فيشنو » ، أي الشمس التى تقيس الزمن .

ومن جهة أخرى تظهر الدراسات اللغوية تقارباً كبيراً بين كلمة « أسد » (Sinha) في الهندية وكلمة « قمر » (Sin) الذي هو أيضاً رمز التوقيت والتقويم . فالأسد هو أيضاً قريب لكرونوس النجمي (. . .) والكسوف كما الخسوف يؤخذان بصورة شبه عالمية على انهما اتلاف بالعض للشمس أو للقمر . وقد كان المكسيكيون القدماء يستعملون للدلالة على هاتين الظاهرتين « افتراس » الشمس أو القمر ، كما نجد نفس الاعتقاد

---

(27) Marie Bonaparte. **Psychanalyse et anthropologie.** P.U.F. 1952.

وهكذا نجد ازدواجية الكوكب المفترِس ـ تتجسد في العدوانية الحيوانية للأسد أو للحيوان المفترس . فالشمس هي في نفس الوقت أسد وفريسة للأسد . هذا ما يفسر عبارة « الشمس السوداء » التي تبدو عادة شديدة الغموض ، كما ان سافيتري (Savitri) الاله الشمسي هو في الوقت نفسه اله الظلمات . وفي الصين أيضاً نجد النظرة ذاتها بالنسبة للشمس السوداء « هو » المرتبط بعنصر الظلام الرطب والقمري . لنلاحظ هنا بان « الضوء المعتم » للشمس السوداء المتمثلة سواء بسافيتري أو بفيشنو الأسد يعرّف على انه « ما يدخل ويخرج » ، أي التحول الدائم ، الوقت .

هذا الحيوان المفترس للشمس ، هذه الشمس المفترسة والمظلمة ، يبدو لنا قريباً من كرونوس اليوناني ، رمز تقلب الزمن المدمر وبعيم (prototype) كل غيلان الفولكلور الأوروبي . وتذكر بعض الأساطير ان كرونوس له رأس أسد . وعند السلتيين والهنود الحمر تعتبر الشمس السوداء آكلة للبشر . وبتحليله للغول الأوروبي يجد دونتانفيل بانه مماثل للشيطان وبأنه ، في كل صوره ، يشكل المثال الأول لعفاريت باطن الأرض وللغرب (L'Occident) المبتلع للشمس . يظهر هذا الغول كالوجه السلبي ، « الأسود » لسافيتري الهندي و« هو » الصيني وغارغان ـ غارغانتيا - Gargan) Gargantua) السلتي ويكون بالتالي الوجه الايجابي للابتلاع ، للافتراس واصل كل الحيوانات الخرافية والأسطورية ، وأصل تلك النسوة اللاتي لهن أنياب الخنزير البري وشعر من الثعابين واللواتي يسكنّ بلاد الظلمات . بهذه الصورة المرعبة تتمثل الالهة كالي وهي تلتهم بنهم أحشاء فريستها البشرية وتشرب دمها في جمجمة .

والايقونات الأوروبية ، خاصة في العصر الوسيط غنية بصور « خطم الجحيم » الذي يبتلع الخطاة والأشقياء . اما بالنسبة للشعراء فكثيرون منهم أظهروا اهتماماً بهذه النزعة الشيطانية لأكل اللحوم البشرية . وما علينا للتأكد من ذلك سوى مراجعة الدراسة القيمة التي قام بها باشلار عن لوتريامون (Lautréamont)[28] . وصورة الشر المفترس شائعة في كتب فيكتور هوغو كما يبين ذلك بودوان[29] الذي يربط عقدتي التشويه وبتر الأطراف عند الكاتب بفكرة الهاوية أو الخطم أو المجاري . . .

رعب امام التحول ورعب امام الموت المفترس ، هاتان هما ، برأينا ، الفكرتان السلبيتان الأوليان اللتان توحي بهما الرمزية الحيوانية . هذا ما نستطيع استخلاصه من أكثر من 250 قصة وأسطورة أميركية وهندية وأوروبية وافريقية قامت بتحليلها س .

---

(28) Bachelard. **Lautréamont.** Corti, Paris, 1939. P. 10, 20, 27.
(29) Baudouin. **Psychanalyse de V. Hugo.** P. 94 - 95.

كومهير ـ سيلفان ـ S. Comhaire Sylvain[30] ، وتدور جميعها حول زواج آدمي من مخلوق عجيب . اذ نجد في حوالي مئة حالة منها ان هذا المخلوق المشؤوم هو حيوان أو غول . في خمس حالات فقط يكون طائراً ، بينما في ثلاث عشرة حالة يبدو الطائر بشير خير . في إحدى وعشرين حالة يكون العفريت من الزواحف ، وثعباناً على وجه التحديد : صل ، أصلة ، حنش أو بواء . في 28 حالة يظهر كعفريت سعلي : سعلاء ، غول ذئبي ، غول ، ساحرة أو امرأة بذيل سمكة . وفي الحالات الخمس والأربعين الباقية يأخذ الشيطان عموماً هيئة حيوان مفترس : أسد ، لبوة ، ضبع ، ثور ، الخ . . . وبالمقابل يظهر الحصان بشكل مخيف سبع عشرة مرة .

هذا الدور الحيواني يظهر في قصص وأساطير تدور جميعها حول فكرة الثواب والعقاب . فاما ينتصر الحيوان الشيطاني واما تبطل حيله . وفي كل الحالات تبقى فكرة الموت والمغامرة ظاهرة بوضوح . فالحيوان هو اذن كل ما يعج وما يهرب وما لا نستطيع الامساك به ولكنه أيضاً كل ما يفترس ويقضم . تلك هي المطابقة التي تربط عند الرسام الالماني البرخت ديورر (Alberecht Dürer) ما بين الفارس والموت والتي تدفع غويا لأن يرسم على جدار غرفة طعامه جوبيتر وهو يفترس ابناءه . ومن المفيد هنا تبيان المظاهر المتعددة للعنف المفترس عند الرسام الإسباني . فمن مجموعته النزوات (Caprices) إلى « ويلات الحرب » (Les Désastres de laguerre) قام غويا بتحليل ايقوني رائع للحيوانية كرمز دائم لكرونوس (الزمن) وتاناتوس (الموت) . وسنرى كيف سيضاف إلى الوجه الحيواني للزمن القناع القاتم الذي أشارت إليه ، في كل الكوكبات التي درسناها حتى الآن ، التلميحات إلى سواد الشمس وتفرعاته .

---

(30) S. Comhaire - Sylvain. **Les contes haïtiens** (2 Vol). Belgique 1937.

الفصل الثاني
الرموز الظلامية

1 ـ انموذج الظلمة وموقعها

يقدم لنا الشاعر الالماني تياك (Tieck) مثلاً رائعاً عن التشاكل السلبي للرموز الحيوانية وللظلمات والضجيج . اذ يقول :

« لقد شعرت ان غرفتي حُملت معي في فضاء فسيح ، أسود ، مخيف ، وان كل أفكاري أخذت تتصادم . . . فانهار حاجز مرتفع بصخب . عندها شاهدت امامي سهلاً قاحلاً ، مقفراً ، يمتد إلى الأفق البعيد . أفلت الزمام من يدي ، وانطلقت الخيول بعربتي في عدو مجنون ، احسست ان شعر رأسي يقف من الهلع فارتميت في غرفتي وأنا أصرخ »[1] .

هذا الكلام هو عيّنة مناسبة للكابوس الذي يظهر فيه جو الرعب محفوزاً بهذا الانموذج الهام ، هذا التجريد العفوي المقيّم سلبياً من الإنسان والذي تشكله الظلمات .

ان علماء التشخيص النفسي الذين يستندون إلى رائز رورشاخ يعرفون جيداً « الصدمة السوداء » التي يسببها « الخلل المفاجيء في النشاط العقلي » والتي يتولد عنها انطباع إحباطي عام يجعل الإنسان يشعر انه غارق في السواد ، كما يجعله يردد : « الظلمة هي الانطباع المسيطر عليّ مع نوع من الحزن »[2] . ويصاحب هذا الشعور بالاحباط إبطاء اكتئابي في التحليل .

(1) Tieck, cité par Béguin: **Le rêve chez les romantiques allemands** Tome II, p.140.
(2) بوخنر وهالبرن، مصدر سابق، ص 94 .

ينسب الرورشاخ أجوبة « الصدمة السوداء » إلى الأشخاص الخاملين والاكتئابيين والتافهين . اما أوبرهولزر[3] الذي لاحظ شمولية الصدمة السوداء وديمومتها ، حتى عند بدائيي بعض مناطق جنوب شرق آسيا ، فإنه يعطيها قيمة دلالية عامة هي « القلق من القلق » . نصل هنا إلى الجوهر الصافي للشعور بالقلق . ويزيد بوهم[4] على ذلك ان هذه الصدمة السوداء تسبب من وجهة النظر الاختبارية « قلقاً مصغراً » . هذا القلق يصبح مرتكزاً من الناحية النفسية على الخوف الطفولي من الظلام والذي هو رمز لخوف أساسي من الخطر الطبيعي ، مصحوب باحساس بالذنب . وهكذا فإن التقييم السلبي للسواد يعني ، حسب رأي موهر : « الخطيئة والقلق والتمرد والتمييز في نفس الوقت»[5] . وفي اختبارات احلام اليقظة يلاحظ أيضاً أن المناظر الليلية تدل على حالة من الكآبة والاحباط . كما أنه من المفيد أن نلاحظ ان الصدمة السوداء تظهر أيضاً في تجارب ديزوي حيث تظهر فجأة « صورة قاتمة » أو « شخص موشح بالسواد » أو « نقطة سوداء » لكي تدخل في سكون التأملات الارتقائية طباقاً مظلماً ولتسبب صدمة انفعالية قد تصل أحياناً إلى نوبة عصبية[6] .

تبين هذه التجارب المختلفة صوابية العبارة الشعبية : « فلان أفكاره سوداء » وذلك لكون الرؤية الظلامية مرتبطة دائماً بتصرف اكتئابي[7] . وكما يقول باشلار بحق ، « فإن بقعة سوداء واحدة تكفي ، عندما نتأملها بامعان ، لأن تغرقنا في محيط من الظلمات »[8] . وعلى سبيل المثال فإن ساعة الغسق كثيراً ما تضع النفس الإنسانية في وضع مشابه . تحضرنا هنا أبيات شهيرة للشاعر الروماني لوكريسيوس Lucrèce يصور فيها رعب اجدادنا القدماء لدى اقتراب الليل ، كما نتذكر التلمود عندما يصف آدم وحواء وهما « ينظران برعبة إلى الليل يغطي الأفق بينما يغمر الرعب من الموت قلبيهما المرتجفين » .

هذا الاكتئاب الظلامي (dépression hespérienne) مشترك بين المتحضرين

---

(3) Oberholzer, cité par Bohm: **Traité di psychodiagnostic de Rorchach**, P.U.F. Paris, 1955. Tome I. p.169.

(4) بوهم ، نفس المصدر ، ص 170 .

(5) Peter Mohr. **Psychiatrie und Rorchach'schen Formdeut**. Füssli Zurich, 1944, p.p. 122 - 123.

(6) ديزوي ، مصدر سابق ، ص 159 .

(7) نشير هنا إلى الكلمتين العربيتين « السوداء » و« السوداوي » اللتين تؤكدان نفس فكرة الكاتب (المترجم) .

(8) Bachelard. Terre et repos. p. 76.

والبدائيين وحتى الحيوانات . ففي تقاليد كثير من الشعوب تترك ساعة الغسق - ومنتصف الليل المشؤوم - كثيراً من الآثار المخيفة : في تلك الساعة تستحوذ الحيوانات الشريرة وشياطين الجحيم على الأجساد والنفوس . ويبدو ان هذا التخيل للظلمة المرتبطة بالشؤم يظهر كبديهية تقابل تخيلات النور والنهار. كما أن ظلمة الليل تشكل الرمز الأول للوقت ، فعند كل الشعوب البدائية تقريباً وعند الشعوب الهندو- اوروبية والسامية « يحسب الوقت بالليالي وليس بالأيام »[9] . وقد تكون الأعياد الليلية كالميلاد والفصح دليلاً حياً على تلك الروزنامات الليلية البدائية .

يبدو الليل الأسود اذن وكانه المادة الأساسية للوقت ، ففي الهند يدعى الزمن «كالا»، وهذا اللفظ قريب جداً من « كالي » ، كما يعني كلاهما « أسود ، قاتم » ، بينما يدعى عصرنا الحديث « كالي - يوغا » أي « عصر الظلمات » . ذلك ما يدفع ميرسيا إلياد لأن يلاحظ أن « الزمن أسود لأنه دون منطق ورحمة »[10] ، وذلك ما يفسر أيضاً لماذا يعتبر الليل مقدساً عند كثير من الشعوب مثل الـ « نيكس » (Nyx) الهيلينية والـ « نوت » (Nôtt) السكندينافية اللتين تمتطي كل منهما عربة تجرها خيول سوداء واللتين تعتبران رمزين اسطوريين مخيفين .

هذه الرمزية الزمنية للظلمات هي التي تؤكد تشاكلها مع الرموز التي درسناها حتى الآن ، والليل يجمع في مادته المشؤومة كل التقييمات السلبية السابق ذكرها . فالظلمات هي دائماً سديم وصرير أسنان « اذ أن الشخص يقرأ في بقعة الروْرشاخ السوداء . . . حركة الديدان الهائجة »[11] . ثم ان سان برنار يشبه السديم بظلمات الجحيم ، بينما يصف الشاعر جوي بوسكيه (Joë Bousquet) الليل على انه « حي ومفترس » ، وحتى التعابير الشعبية تسمي ساعة الغسق « بين الكلب والذئب » .

نستنتج من كل ذلك ان السواد مرتبط بالاضطراب والتلوث والضجيج ، وان نسق العواء والصراخ وأفواه الظل مشاكلة للظلام . لتأكيد هذا الاستنتاج يستشهد باشلار بلورنس الذي يقول : « ان الاذن تسمع بعمق أكثر مما تستطيع العين ان ترى »[12] . وهكذا تصبح الأذن حاسة الليل . ثم يبين لنا باشلار في نفس الكتاب

---

(9) H. d'Arbois de Jubainville. **Le cycle mythique irlandais et la mythologie celtique.** Thosin, Paris, 1884, p. 104.

(10) الياد، المصدر السابق، ص 163 .

(11) Bachelard. **Rêveries du repos**. p. 76.

(12) المصدر نفسه، ص 194 .

وعلى امتداد ثلاث صفحات ان العتمة تضخم الضجة وانها صدى للأصوات[13] . فظلمات الكهوف تحتفظ في داخلها بقباع الدببة ولهاث العفاريت . وأكثر من ذلك ، فالظلمة هي مسافة كل دينامية نـزوانية (paroxystique) وكـل اضطراب وهيجـان . والسواد هو « النشاط » عينه لأن عدداً لا يحصى من الأعمال والتصرفات تـطلقها لا محدودية الظلمات التي يفتش الفكر فيها بصورة عمياء عن أشياء ضائعة في الظلام .

ينتج عن هذا الترسخ للروابط التشاكلية ان السواد يقيّم دائماً بصورة سلبية . فالشيطان يعتبر دائماً أسود أو يخفي سواداً ما ، ومعاداة السامية أو بعض السلالات البشرية الأخرى قد تجد منطلقاتها التاريخية في هذا النفور الطبيعي من المجموعات الاثنية القاتمة اللون. «إن زنوج أميركا، يقول أتو فنيكل[14]، يمثلون تمركز عدائية الشعوب القادمة مثلما نلصق نحن الأروبيين بالغجر ، خـطأ أو صوابـاً ، كل أنـواع الشرور والسيئات » . اما نحن فنجد قرابة وثيقة بين هذه الملاحظات وبين نظرة هتلر في كرهه واحتقاره لليهود والزنوج ، ونزيد على ذلك ما نراه اليوم في اوروبا من كره متـأصل للمسلمين والـذي يتمثل بفـرز عفوي للعـرب القادمين من شمـال افريقيـا والمقيمين في فرنسا . ولقد لاحظ دونتانفيل ان الرأي العام المسيحي جمع دائماً بين الكافر والملحد وبين العربي وذلك في أماكن لم تخفق فيها رايات المسلمين في يوم من الأيام ، تشهد بذلك أبـواب وأبراج عـديدة في منطقتي الساڤـوا العليا والسفلى (الواقعتين على الحدود الفرنسية ـ السويسرية ـ الإيطالية). لقد ظهرت صورة المسلم مرادفة للشيطان وللوحش المفترس سواء في اللوحات التي تزين كنائس اسبانيا أو في انجو Anjou حيث « يكمن العملاق موري (Maury) [15] خلف صخرة بالقرب من انجـر (Anger) متـربصـاً بـالبحـارة في نهـر المـان (Maine) لكي يبتلعهم مـع مراكبهم »[16] . وهكذا نرى انه ما من فارق كبيـر بين هذا المـوري وبين الغول . والغول كالشيطان هو دائماً ذو وبر أسود أو لحية قاتمة .

والملفت للنظر أن نلاحظ أن «سواد الشر» هذا شائع أيضاً عند العرب ذوات السحنة السوداء : سنعود فيما بعد لنرى ان اله الخير الأكبر « فارو » عند شعب البامبارا (الـذي يعيش في مالي والسنغـال) له رأس امـرأة بيضـاء ، في حين ان « مـوسـو

(13) المصدر نفسه، ص 29 .

(14) Otto Fenichel. cité par M. Bonaparte, **Mythes de guerre**- Image, London, 1946, p. 145.

(15) تستعمل لفظة (Maure) الفرنسية التي تعني في الأصل « موريتاني » للدلالة على المسلمين وبصورة خاصة سكان المغرب العربي (المترجم) .

(16) دونتانفيل، مصدر سابق، ص 209 .

كوروني » الشريرة « ترمز لكل ما يعترض النور : الظلام والليل والسحر »[17] .
ونستطيع ان نضيف إلى قائمة المنبوذين « اليسوعيين » الذين جعل منهم روزنبرغ في كتابه « أسطورة القرن العشرين » التجسيد المسيحي لفكرة الشر . كما نذكر ان النظرة الشعبية المناهضة للاكليروس في فرنسا ترتكز بدورها على كره « الغراب » وعلى « الظلامية » . ثم ان المسرح الغربي يُلبس دائماً باللون الأسود الأشخاص المنبوذين أو المكروهين مثل تارتوف (Tartuffe) وبازيل (Basile) وبارتولو (Bartholo) ، او ميفيستوفيليس (Méphistophélès) وألسيست (Alceste) . هذه العناصر الانطباعية تفسر إلى حد كبير النجاح الساحق والتمجيد العنصري اللذين أحيطت بهما شخصية سيغفريد (Siegfried) العملاق الأسطوري الأشقر ، قاهر الشر وهازم السمر والسود .

أخيراً ، وبما أن الظلمات تجلب العمى ، فسنحاول ان نجد في هذه السلسلة التماثلية ، المدعمة قليلاً أو كثيراً برموز البتر والتشويه ، الصورة المقلقة للأعمى .

لقد نقلت إلينا الرموز المسيحية رمزاً جدليا للكنيسة وهي تجابه الملحد الأعمى الذي يُصوَّر دائماً بعينين معصوبتين سواء في واجهة كنيسة نوتردام في باريس أو في لوحة روبنز « انتصار الكنيسة » الموجودة في متحف برادو (Prado) في مدريد . من جهة أخرى ، فلقد لاحظ أحد النقاد[18] بعد ان أحصى صور التشويه والبتر في أعمال ڤيكتور هوغو ان العور أو العمى هو أكثرها شيوعاً . فأحد أبيات قصيدته « الله » يحتوي على كوكبة من بتر الأطراف : « دون عيون ، دون أرجل ، دون صوت ، قارص وممزق » ، بينما نجد في رواية « عمال البحر » وصفاً لمنازل تجمع صفة « الأعور » مع صفتي « العفن والمشقق » . ونلاحظ بالإضافة لذلك ان التعابير الشعبية قد أضافت بصورة عفوية عدداً كبيراً من التقييمات السلبية لصفات « الأعور » و« الأعمى » ، اذ ان المعنى الأخلاقي يتمم دلالياً المعنى الأساسي . ولهذا السبب فإن اللاوعي يتمثل دائماً ، في الأساطير كما في تأملات الخيال ، بشكل ظلامي أو مبهم أو أعمى . فمن ثنائي ايروس ـ كوبيدون (Eros - Cupidon) اليوناني والروماني اللذين يظهر كل منهما معصوب العينين واللذين يشكلان أساس الليبيدو المعاصر ، إلى ذلك « الملك الكهل » الذي يظهر في روايات كل الشعوب ، مروراً بصورة أوديب الشهيرة والرهيبة ، نجد ان الجزء الأساسي والعميق من الوعي يتجسد في شخصية اسطورية عمياء . ولقد سجل ليا[19] بحق التوزيع النفسي الثلاثي لشخصيات الجيتا ـ غوڤيندا

(17) G. Dieterlin, **Religion des Bambara**. P.U.F. Paris, 1951. p. 39 - 40.

(18) A. Huguet. **Métaphores et comparaisons dans l'oeuvre de V. Hugo Tome I. chap. 5. p. 216.**

(19) **Leia. Contes de fées**. Mont - Blanc. Genève. 1943. p. 13 - 14.

الهندية . فالى جانب السائس والمحارب نجد ذلك « الملك الأعمى » ، «ذريتا راشترا » ، الذي غاب فيما بعد عن الملاحم الهندية والذي يمثل كل « الملوك المسنين » ، المتواضعين والضعفاء ، الذين يرقدون في ذاكرة حكاياتنا : « غزالة في الغابة » ، « ريكيه ذو الطرة » ، « سندريلا » و« الطائر الأزرق » وعدد آخر كبير .

ليست القيمة المزدوجة لشخصية الملك المسن بخافية ، فهي قريبة من المهابة والسلطة إلا انها تعني أكثر الشيخوخة والعمى والتفاهة وحتى الجنون ، وهذه القيمة الثانية هي التي تهمنا الآن وهي التي ، في نظر النظام النهاري للصورة، تصبغ اللاوعي بلون هبوطي وتجعله مشاكلاً لوعي ساقط . ساقط مثل الملك لير الذي فقد سلطته لأنه فقد عقله . فالعمى كالشيخوخة هو شلل الذكاء ، وأنموذج الملك الأعمى هذا طغى بصورة لاواعية على تفكير الفلاسفة العقلانيين الذين انتقدنا تفسيراتهم للخيال . يعيدنا ذلك إلى جان ـ بول سارتر لنذكر ان تعابيره بحد ذاتها : « مبهم » ، « مجنون » ، « منحط » ، « فقير » ، « شبح » ، تحمل في طياتها تلك اللهجة المنتقصة من قدر الأشياء والتي يلجأ إليها العمى امام نفاذ البصيرة .

ولكن تلك الازدواجية موجودة أيضاً في قصص الجن أكثر مما عند المفكرين العقلانيين : فالملك الشيخ مستعد دائماً للتجاوب مع البطل الشاب ، مع فتى الأحلام الذي يتزوج ابنة السلطان في النهاية . هكذا نرى ان صفة الهرم والعمى المقيّمة سلبياً في أغلب الأحيان تنقلب لترتبط بالوجه الشمسي الخيّر للصور . والاله السكنديناڤي اودين (Odhin) يبقى اعور بالرغم من سلطته وجبروته وكانه يريد بذلك أن يخلف انطباعاً عن ماض غامض ، محيّر ومرعب ، يكون تمهيداً ضرورياً للسلطة والحكم . اما الشعراء فيأتون من ناحيتهم ليؤكدوا التحليل النفسي للأساطير ، فما من شاعر الا تنبه لهذا المظهر الليلي والأعمى والقلق الذي يميز الوجه اللاواعي للروح . وميفيستوفيليس[20] ، ذلك الصديق الغامض والمستشار الغريب ، هو نموذج مجموعة كبيرة من « أولئك الغرباء المتشحين بالسواد » والذين يشبهوننا « وكانهم اخوة لنا » .

من الظل الذي أضاعه بيترشليميل في قصائد « الديبرت فون شاميسو » ، إلى الملك أو السلطان الذي تحدثنا عنه أشعار رينيه شار وهنري ميشو ، نجد كل هؤلاء مدركين لانحدار الإنسان ، ذلك الانحدار المظلم والشيطاني أحياناً نحو « شفافية

(20) ميفيستوفيليس (Méphistophélès) أحد شخصيات مسرحية « فاوست » لغوته، وهو شخصية شريرة، ولكنها تتصف في نفس الوقت بالمعرفة والعطف، هدفها ان تسيطر على العالم لكي تدمره بعد ذلك (المترجم).

عمياء » ترمز إليها المرآة التي تركز عليها لوحات كل الرسامين الكبار من ڤان ايك إلى بيكاسو وأعمال الأدباء من أوڤيد إلى أوسكار وايلد وجان كوكتو وغيرهم . ونذكر هنا مثلاً جميلاً عن تشاكل بتر الأطراف والمرآة تقدمه لنا أسطورة اله الظلام المكسيكي « تزيكاتليبوكا » (Tzecathlipoca) فاسم هذا الاله يعني المرآة (Tzecatl) المدخّنة (popoca) ، أي المرآة المصنوعة من الحجارة البركانية ، مرآة تعكس مصير العالم . وهذا الاله ذو رجل واحدة وقدم واحدة لأن الاثنتين الاخريين قد ابتلعتهما الأرض (وهو مرتبط بالدبة الكبيرة التي يختفي ذيلها وراء الأفق فترة من كل سنة » . ولكن رمزية المرآة تبعدنا برفق عن رمزية الملك الأعمى المسن لتدخلنا في مظهر ليلي آخر : فالماء مع كونها شراباً كانت المرآة الأولى التي تعكس عندما تكون راكدة وقاتمة .

2 ـ رمز الماء الحزينة

نستطيع من خلال رمز الماء العدائية ، الماء السوداء ، ان نلمس هشاشة التصنيفات الرمزية التي تحاول الاستناد إلى معطيات موضوعية فقط . وباشلار بذاته يتجاوز في دراساته القيمة تصنيفاته العناصرية ليعتمد على مسلمات أكثر ذاتية للتصنيف . فإلى جانب الماء الضاحكة ، ماء الينابيع الصافية والمرحة ، يترك مكاناً لظلامية **Stymphalisation** مقلقة للماء . ونتساءل هنا : هل نشأت هذه العقدة عن تقنية القارب الجنائزي ، ام ان لها جذوراً تعود إلى الزمن الذي كان فيه اسلافنا البدائيون يقرنون المستنقعات الموحلة بظلال الغابات المشؤومة ؟ « إن الإنسان ، الذي لا يمكنه العيش دون ماء ، وجد نفسه مهدداً بها ، وإذا كان الطوفان كارثة عابرة ، فإن المواحل والمستنقعات موجودة دائماً وبكثرة »[21] .

لن نجيب عن هذه التساؤلات في الوقت الحاضر ، بل سنكتفي بتحليل المظهر الظلامي للماء . لقد برهن باشلار ، معتمداً على الدرسة الجميلة التي قامت بها ماري بونابرت ، ان ادغار پو (Edgar Poe) كان شاعر « البركة الموحلة » المميز . ولون الحبر يرتبط عند هذا الشاعر بالمياه الجنائزية المشبعة برعب الليل والملأى بكل فولكلور الخوف الذي درسناه حتى الآن . وكما يقول باشلار ، فإن الماء عند ادغار پوهي « جنائزية للغاية » ، وهي المثال الجوهري للظلمات و« المادة الرمزية للموت »[22] . هكذا تتوصل الماء لأن تصبح دعوة مباشرة للموت ، فبعد أن كانت ظلامية فقط ، تضحي مكاناً للموت . نتوقف قليلاً عند مختلف التقييمات الخيالية لرمز

(21) دونتانفيل ، مصدر سابق ، ص 133 .

(22) Bachelard. **L'eau et les rêves** p. 75 - 76, 122 et 138.

الموت هذا ، أي الماء العكرة .

الصفة الأولى للماء القاتمة هي صفتها الهيراقليطية[23] . فالماء القاتمة هي « مصير سائل » ، والماء الجارية تمثل دعوة لرحلة دون عودة ، اذ اننا لا نستحم أبداً مرتين في نفس النهر والسواقي لا تعود مطلقاً إلى منابعها . المياه الجارية هي صورة القدر . وهذا ما يجعل باشلار يركز على صفة « الحتمية » للماء عند الكاتب الأميركي . الماء هي رمز بؤس الوقت ، هي ساعة مائية تمثل المصير . وهذا المصير مليء بالرعب ، بل هو الرعب بعينه . ولقد مثل الرسام سلڤادور دالي في لوحة شهيرة - Les pendules molles - هذا التسييل الزمني بتصويره لساعات حائط « رخوة » وسائلة كالمياه . فالماء الليلية ، كما توحي بذلك قرابتها التماثلية مع الحصان أو الثور ، هي إذن رمز الزمن . هي العنصر المعدني الذي يتحرك بمنتهى السهولة ، وهي بالتالي المشكلة لهذا الانموذج العالمي ، الحيواني والمائي في نفس الوقت ، أي التنين .

ان حدس ادغار پو يعرف كيف يربط بين **التنين** وبين الموت في قصته المرعبة « انهيار منزل أوشير »[24] حيث يبدو هذا الوحش ملخصاً برمزيته لكل مظاهر النظام الليلي للصورة التي درسناها حتى الآن : وحش بدائي ، مرتبط بالرعد وبالماء الهائج ومسبب للموت ، ويلاحظ دونتانفيل ان التنين « مخلوق مرعب » كما يظهر في أساطير وملاحم أغلب الشعوب وخاصة السلتيين والجرمان والغاليين . اما شكله المفترض ، الشبيه بعظائية هائلة ، كفّية الاقدام وأحياناً ذات أجنحة ، فما زال محفوظاً بثبات عجيب منذ أقدم اكتشاف له على ضفاف نهر الدورانس (Durance) في سفوح الالب الفرنسية . وصورة التنين السلتي منتشرة في أغلب المدن الفرنسية ، فكل من تاراسكون (Tarascon) ، بروفان (Provin) ، بواتييه (Poitiers) ، متز ، كونستانس ، ليون ، باريس ، ومدن أخرى ، لها أبطالها الذين يهزمون العظائيات ولها احتفالاتها الخاصة بذكراهم . كما ان ميازيب الكاتدرائيات تذكر بصورة هذا النهم المائي . وليس من شيء أكثر شيوعاً من الربط بين الانموذج العظائي ورموز مص الدماء أو الالتهام ، اذ ان كل الروايات الأسطورية تصف بفظاعة شراسة التنين ونهمه . ففي بوردو ، كما في تاراسكون بواتييه ، كان الوحش يفترس كل يوم صبية عذراء . هذه الوحشية المائية والمفترسة تعممت في كل الرموز الحيوانية للقرون الوسطى وفي

---

(23) نسبة إلى الفيلسوف اليوناني هيراقليطس (576 - 480 ق.م) الذي لقب بـ « الغامض » نظراً لغموض آرائه . يعتقد بتوالي تقابل واتحاد الأضداد ويعتبر أب الفكر الدياليكتيكي (المترجم) .

(24) Edgar Poe. «Chute de la maison d'Usher» in **Histoires extraordinaires.**

مختلف مناطق فرنسا . وهذا الوحش ليس بعيداً عن ايكيدنا الرهيبة التي تملأ الأساطير ممثلة برأس امرأة وجسد مجنح وذيل أفعى . ايكيدنا هذه هي أم كل المسوخ المرعبة : السفنكس ، خاريبديس وسكيلا ، كيربيروس ، أسد نيميا وزهر البحر[25] ، وهي التي رأى فيها يونغ ـ لانها تتزوج من ابنها الذي يظهر بصورة كلب لكي تنجب السفنكس ـ « كتلة من الغلمة المحرمة » وجعل منها بالتالي الصورة المعقدة للمومس الشريرة التي تظهر في رؤيا القديس يوحنا لنهاية الكون ، حيث ان التنين يرتبط في « سفر الرؤيا » بالمرأة الخاطئة ويذكر بالحيتان وبمختلف الوحوش المائية التي تظهر في العهد القديم من التوراة . فهناك « الوحش الموجود في البحر » و« الحيوان السريع الهرب » و« الحيوان الذي يخرج من البحر »[26] .

يظهر التنين ، من الناحية النفسية ، وكانه محمول بصيغ وانموذجات الحيوان والليل والماء مجتمعة . فهو عقدة تلتقي وتمتزج فيها حيوانية عجيج الديدان ونهم الافتراس مع هدير المياه وقصف الرعد بالإضافة إلى المظهر اللزج والمزبد والقاتم للمياه العميقة . ويبدو أن الخيال يحاول ان يشكل أنموذجي التنين والسفنكس من خلال الذعر والرعب والاشمئزاز والنفور الغريزي أو الطارىء وان يصورهما مخيفين وواقعيين أكثر من النهر ذاته ومصدراً خيالياً لكل رعب الماء والظلام . هكذا يأتي الأنموذج ليوحد ويوضح الدلالات المجزأة لكل الرموز الثانوية .

نتوقف هنا برهة مع مظهر ثانوي للمياه الليلية يمكن أن يلعب دور محرك تابع : هذا المظهر هو الدموع ، الدموع التي توصل بشكل مباشر إلى فكرة الغرق كما تبين ذلك عبارة تستوقفنا في « هاملت » : عندك كثير من المياه يا اوفيليا المسكينة ، ولذلك فانني أمتنع عن البكاء . والعلاقة بين الماء والدمع تتوطد من خلال صفة حميمية تجعل من كل منهما «مادة اليأس»[27]، ففي إطار الحزن الذي تمثل الدموع علامته الفيزيولوجية ، نغرق في تخيل أنهار ومستنقعات الجحيم . وما نهرا الستيكس

---

(25) خاربيدس وسكيلا (Kharbydes et skylla) مسخان من مسوخ البحر كانا، حسب الأساطير اليونانية يعترضان السفن فيغرقانها ويلتهمان المسافرين فيها، اما كيربيروس فهو، عند اليونان أيضاً كلب ذو ثلاثة رؤوس وعنق وبره من الثعابين، موكل بحراسة الجحيم. وأسد نيميا هو الوحش الشرير الذي صرعه هرقيليس، بينما زهر البحر هو مسخ بحري شعره من الثعابين (المترجم).

(26) الكتاب المقدس: سفر الرؤيا، 12 (7 ـ 9)، اشعيا، 51 (9)، حزقيال: 29 (3)، أيوب، 26 (12 ـ 13).

(27) باشلار، المصدر السابق، 124 ـ 125.

والأخيرون في الأساطير اليونانية الا مكاناً للحزن ومقاماً لأشباح غرقى تطفو بين الحين والآخر . كما ان الانتحار في الماء والغرق هما شائعا الظهور في الكوابيس ، اذ يلاحظ بودوان[28] وهو يحلل أحلام غرق لفتاتين ان تلك الأحلام كانت تترافق بشعور بالنقص يتمثل بصور بتر الأعضاء : كانت « عقدة اوفيليا » تتواكب مع « عقدة اوزيريس » أو « عقدة اورفيوس » . فالفتاة ترى في خيالها الحالم ان دميتها تنكسر وتتحطم قبل أن تبتلعها مياه الكابوس . ثم تكتشف الفتاة تماثل تهشم دميتها مع وجود التنين المفترس عندما تتساءل : « ما الذي يحدث عندما نغرق ؟ هل يبقى جسدنا كاملاً ؟ » ان كيربيروس ، كما نرى ، هو الجار المباشر لنهر الستيكس الذي ينقل الموتى إلى جهنم ونهر كوكيتوس الذي تتشكل مياهه من دموع الخطاة ، و« ميداز الدموع » ملاصق لنهر العذاب . هذا ما يظهر أكثر من مرة عند ڤيكتور هوغو حيث يمثل جوف البحر الذي يغرق فيه كثير من أبطاله - مثل « عمال البحر » و« الرجل الضاحك » - يمثل الصورة المثلى للهاوية ، فهو « خلية الافعوانات » و« موطن الليل » و« محيط الغرق » الذي « تتفرغ فيه الديدان لأعمال الظل الرهيبة »[29] .

هناك صورة شائعة أخرى ، مهمة جداً في كوكبة المياه السوداء ، تلك صورة الشَّعر . وهذه الأخيرة توصل الرموز السلبية التي ندرسها إلى تأنيث ديداني ، تأنيث سيجد نفسه بالضرورة مدعوماً بتلك المياه الأنثوية المشؤومة ، أي دم الحيض . فعندما يتكلم باشلار عن « عقدة اوفيليا » يركز على شعر الفتاة الغارقة الذي يطفو ليصبح امتداداً لصورة الماء[30] . وعرف خيول بوزيدون ليس بعيداً عن شعر اوفيليا . ثم ان باشلار لا يجد عناء لكي يبين لنا شيوع رمز التموج عند شعراء القرن السابع عشر وعند بالزاك وادغار پو الذي يحلم بان « يغرق في حمام من شعر آني » .

يلاحظ باشلار من منظور ديناميكي ان حركة الشعر وليس شكله هي التي تولد صورة المياه الجارية ، فعندما يتموج الشعر يعطي صورة الماء وبالعكس . هنالك اذن تبادل في هذا التشاكل يلعب فيه فعل «تموّج» الدور الأساسي . والموج يمثل حركة الماء ، وهو أيضا صورة أقدم النقوش الهيروغليفية المصرية التي اكتشفت على آنية تعود إلى العصر الحجري[31] . ونحن نسجل هنا ، دون ان نعلق على ذلك كثيراً من الجدية ، ان مفهوم الموجة في الفيزياء ، والتي تتمثل بتموج منحن ، يرتكز على معادلة التردد

---

(28) بودوان، مصدر سابق، ص 89 .

(29) Baudouin. **Victor Hugo**. p. 147, V. Hugo. **Les Travailleurs de la mer**. I. 4.

(30) باشلار، المصدر السابق، ص 114 .

(31) Eliade. **Traité de l'histoire des religions**. p. 169.

ويذكر بان الوقت هو الذي يحكم التموجات في المختبر . ليست موجة عالم الفيزياء سوى استعارة ترتبط بعلم المثلثات (Trigonométrie) . وفي الشِّعر أيضاً يرتبط تموج الشّعر بالزمن ، بذلك الزمن الهارب الذي هو الماضي . ألسنا نجد في الغرب كثيراً من الاعتقادات الشعبية التي تصنع من خصل الشعر حجاباً للذكرى ؟ إذا كان ربط الشعر بالوقت يُفهم بسهولة ، سواء لكون الجهاز الوبري والشعر يشكلان رمز الزمنية والموت كما في صور أجداد قبائل البامبارا ، أو على العكس لكون الزمن يبدو كأقوى منتزع للشعر ، فإن ذلك لا يقلل من صعوبة تبيان كيفية تأنيث الشعر ، اذ انه ليس من مكان في العالم سوى الغرب يرمز فيه الشعر للعضو التناسلي للمرأة .

ولكن قبل ان ننطلق في شرح هذا التأنيث ، أي في تبيان التشاكل الذي يربط من خلال العادة الشهرية بين الموجة ورمزها الوبري من جهة وبين الأنوثة من جهة أخرى ، علينا التوقف قليلاً عند تساتل ثانوي سنجد فيه **المرآة** التي يحددها تضافر الموج والشعر . اذ ان المرآة ليست فقط وسيلة لمضاعفة صور الأنا وبالتالي رمزاً لصورة مشوشة للوعي ، ولكنها ترتبط أيضاً بالغنج والجاذبية ، والماء يشكل برأينا المرآة الأولى . وما يلفت النظر في الصور التي يدرسها باشلار عند جواشيم غاسكيه (Joachim Gasquet) أو جول لا فورغ (Jules Laforgue)[32] انه بالإضافة للصور القمرية ، يترافق انعكاس الصور في الماء بعقدة اوفيليا . فالنظر في المرآة يصبح نوعاً من الموت في الماء والانتقال إلى عالم الاشباح . هذا ما يبينه علم الاعراق الذي يتدخل ليدعم الشّعر ، حيث ان جسد قرين الإنسان ديا (dya) عند قبائل البامبارا هو « ظل على الأرض أو صورة في الماء » ، ولكي يتقي البامبارا شر ظله « ينظر الى صورته في المياه التي تحتويها ثمرة القرع المجوفة ، وعندما تظهر الصورة صافية يشوشها بتحريكه للوعاء لكي يجعل ديا في حماية فارو (Faro) اله الخير »[33] .

يتضح هكذا ارتباط الشَّعر بالمرآة والذي يظهر في كثير من رسوم تبرج الآلهات أو النسوة العاديات . **والمرآة** عند كثير من الرسامين هي عنصر مائي ومقلق في نفس الوقت . هذا ما يفسر شيوع موضوع « سوزان والشيوخ » عند كثير من رسامي الغرب حيث يرتبط الشعر المنسدل بانعكاس زرقة الماء ، اذ نرى نفس الفكرة تتكرر أربع مرات عند رامبرانت (Rembrandt) وعند تينتوريه (Tintoret) أيضاً حيث يترافق تبرج الانثى مع الجسد والشعر الجميل والمرآة والموج . تعود بنا هذه الفكرة إلى أسطورتين

---

(32) باشلار، المصدر السابق، ص 120 ـ 121 .

(33) G. Dieterlen. **Essai sur la religion Bambara**. P.U.F. Paris, 1951, p. 59.

قديمتين نشأتا من تساتل الصيغ والانموذجات ، اما الأولى فهى اسطورة « نرجس » (Narcisse) ، شقيق حوريات الماء، الذي يلاحقه « الصدى » (Echo) مرافق ديانا الهة الصيد ، فتحوله الحوريات إلى مرآة جامدة . واما الثانية فأسطورة اكتيون (Actéon) (الودع) التي تتبلور فيها بوضوح أكثر كل صيغ ورموز الأنوثة الليلية والمخيفة . واكتيون يباغت الهة القمر والصيد أرتيميس (Artémis) وهي تستحم مسدلة الشعر وتتمرأى في الماء ، تتنبه ارتيميس بجلبة حوريات البحر إلى الدخيل الذي ينظر إليها فتحوله على الفور إلى غزال وتطلق في أثره الكلاب التي تأتمر بأمرها فتمزقه إرباً . اما بقاياه التي تبعثر دون ان تواري الثرى فانها تولد اشباحاً نائحة تهيم في الادغال . تجمع هذه الأسطورة وتلخص كل العناصر الرمزية للكوكبة التي نحن بصددها الآن . الحيوانية بوجهيها الهارب والمفترس ، الماء العميقة ، الشعر ، تبرج الأنثى ، العويل ، كل تلك التقييمات الرمزية مغلفة بجو من الرعب والمأساوية .

يبقى امامنا الآن ان نعمق الدور السيء الذي رأينا كيف تلعبه امرأة الظلمات ، أي عروس الماء الشريرة[34] التي تملك بأنوثتها الساحرة نفس قدرة الشر التي يتمتع بها حتى الآن الحيوان المشؤوم .

3 ـ المرأة المشؤومة

ان ما يعطي صفة الأنوثة للماء هو أن السنيولة هي عنصر الحيض ذاته . ونستطيع القول ان انموذج العنصر المائي المشؤوم هو دم **الحيض** . هذا ما تؤكده العلاقة الشائعة ـ وان بدت مستهجنة للوهلة الأولى ـ بين الماء والقمر . ويشرح ميرسيا الياد[35] هذا التماثل الثابت بان المياه خاضعة من جهة للمد القمري وبانها من جهة أخرى ، ولكونها منبتة ، تلتقي مع الرمز الزراعي الأول الذي هو القمر . اما نحن فلن نعتمد هنا سوى المقولة الأولى : ترتبط المياه بالقمر لأن انموذجها شهري ، بينما الدور الاخصابي للماء وللقمر ليس الا نتيجة ثانوية لهذه النظرة الأساسية .

تمزج أساطير معظم الشعوب الماء والقمر في الهة واحدة سواء عند هنود ايروكوا (Iroquois) في اميركا الشمالية ، أو عند المكسيكيين والبابليين والفرس[36] . ويدرك

---

(34) عروس الماء الشريرة هذه أخذت في الأدب الألماني ثم الفرنسي اسم «La Lorelei» وهو مشتق من منطقة تقع على ضفاف نهر الراين. تروي الأسطورة أن حورية بحر كانت تجذب البحارة إليها بصوتها الجميل ثم تغرقهم على صخورها العالية. (المترجم).

(35) الياد، المصدر السابق، ص 145 .

(36) المصدر نفسه، ص 148 .

الماوري في نيوزيلاندا كما يدرك الاسكيمو والسلتيون القدماء الروابط القائمة بين القمر وحركات البحر كما يؤكد كتاب الفيدا الهندي هذا الترابط بين القمر والمياه . ولكننا نعتقد ان الياد قد أخطأ بعدم اعطائه لهذا التشاكل سوى التفسير الكوني الشائع ، لاننا سنرى كيف تتلاقى في الرمزية القمرية مقولتان سترافقان لكي تعطفا كل هذه الرمزية نحو مظهر مشؤوم ولكن غير دائم . فالقمر وثيق الارتباط بالموت وبالانوثة ، ومن خلال الأنوثة يرتبط برمزية الماء .

يمثل القمر في الواقع المظهر المأساوي الأول للزمن . ففي حين تبدو الشمس شبيهة بذاتها دائماً ، باستثناء بعض حالات الكسوف النادرة ، ولا تغيب إلا فترات قصيرة عن أعين البشر ، نرى القمر كوكباً يكبر ثم يصغر ويختفي . إنه كوكب مزاجي يبدو خاضعاً للزمن وللموت . وكما يلاحظ الياد[37] فإن القياس الأول للزمن يعتمد على القمر وأطواره . وأقدم جذر لكلمة « قمر » في اللغات الهندو ـ آرية (في السنسكريتية mas ، في الافستية الفارسية mach ، في القوطية menâ ، في اليونانية mene وفي اللاتينية mensis) يعني أيضاً القياس . بهذا الارتباط الوثيق مع الزمن والقدر اعتبر « القمر الأسود » في أغلب الأحيان على انه أول الأموات . فهو يمحي ويختفي من السماء ثلاث ليال وهذا ما يجعل أغلب تقاليد الشعوب تتصور ان وحشاً ابتلعه[38] . هذا ما يبرر كون كثير من الالهة القمرية أرضية وجنائزية كما هو حال بيرسيفوني (Perséphoné) وهرمس وديونيزوس ، كما ان الالهة القمري مين (Men) هو أيضاً اله الموت في بلاد الاناضول ، ونفس النظرة موجودة في الفولكلور الروسي بخصوص الاله كوتشي (Koteschei) . والقمر يفترض غالباً بلد الأموات سواء عند البولينيزيين والايرانيين واليونانيين أوفي الرأي العام الغربي على زمن دانتي[39] . والأكثر وضوحاً من وجهة نظر تقارب المتماثلات هو اعتقاد سكان منطقة بريتانيا الفرنسية ان الوجه غير المرئي للقمر يحتوي على شدق هائل يمتص كل الدم المسفوح على الأرض . وهذا القمر الآكل للبشر شائع جداً في الفولكلور الأوروبي[40] . وحتى اليوم فإنه لا شيء يرهب الفلاح المعاصر كـ « القمر الأحمر » أو « القمر الأصهب » الأشد حرارة من الشمس المدارية القاتلة .

مكان للموت اذن ، ودلالة على الزمن . هكذا يصبح من الطبيعي ان تنسب

---

(37) المصدر نفسه، ص 142 .

(38) المصدر نفسه، ص 155 .

(39) Dante. **La divine Comédie**. III. 56 - 57.P.

(40) Sébillot, **Le Folklore de France**, Paris, 1904-1907. Tome I, p. 38 sq.

للقمر قدرة شريرة . وهذا التأثير السيء موجود في الفولكلور الهندي واليوناني والأرمني وعند هنود البرازيل . كما ان انجيل القديس متى يستخدم صفة « القمري » عندما يشير إلى تسلط أو عمل شيطاني(41) . وعند شعوب سيبيريا وجزيرة بورنيو يمثل القمر الشر والطاعون ، اما في الهند فيلقب بـ « الخراب » . والكارثة القمرية هي طوفانية في أغلب الأحيان . وإذا كان الحيوان الذي يحتفظ بمياه الطوفان هوغالباً قمري - كالضفدعة مثلاً - فذلك لأن فكرة القمر المميت وثيقة الصلة بالأنوثة ، لأن تشاكل القمر والمياه هو في نفس الوقت أنوثة ، والغادة الشهرية هي التي تمثل صلة الوصل في ذلك .

القمر مرتبط بالحيض . ذلك ما يبنه الفولكور العالمي . في فرنسا ، تسمى العادة الشهرية « فترة القمر » ، وعند الماوري في اميركا الشمالية « المرض القمري » ، كما أن الآلهات القمرية ، من ديانا إلى ارتيميس وهيكاتي وأنايتس وفريجا ، تتعرض في الغالب للأمراض النسائية . وهنود اميركا الشمالية يقولون عن القمر عندما يصغر : « لقد جاءته العادة »(42) ، « فبالنسبة للإنسان البدائي ، كما يلاحظ هاردنغ(43)، يبدو التزامن بين العادة الشهرية للمرأة ودورة القمر برهاناً أكيداً على وجود ارتباط خفي بينهما » . هذا التماثل بين القمر والحيض يظهر في كثير من الأساطير التي تجعل من القمر أو من حيوان قمري الزوج الأول لكل النساء . في الاسكيمو مثلاً لا تحدق العذارى بالقمر أبداً لئلا يجدن أنفسهن حبالى ، وهذا ما كان شائعاً في بريتانيا الفرنسية . وفي بعض الأساطير يضاجع الثعبان النساء بصفته حيواناً قمرياً . هذه الأسطورة التي ما تزال حية في منطقة الأبروزو الايطالية كانت شائعة عند الأقدمين حسب ما يذكر بلوتارك وبوزانياس وديونو كاسيوس(44) ، وهي عالمية لاننا نجدها ، مع بعض التعديلات ، عند العبريين والهنود والفرس وعند قبائل غرب افريقيا الجنوبية (Les Hottentots) وفي الحبشة كما في اليابان .

في أساطير أخرى ينقلب جنس القمر فيتحول إلى فتاة ساحرة ويصبح العذراء الصائدة التي تنكل بعشاقها وتجعلهم ، كما في أسطورة انديميون (Endymion) ، يغطون في سبات أبدي خارج حدود الزمن . تبرز من خلال هذا القمر الشهري ازدواجيته « كطفل مريض ومدنس » . ونحن لن نفصل هنا كل الدلالات التلميحية

(41) العهد الجديد، انجيل متى، 17/14 .

(42) نذكر هنا بان كلمة « قمر » هي مؤنثة في أغلب اللغات، خاصة الغربية منها (المترجم).

(43) E. Harding. **Les Mystères de la femme**. Payot, Paris, 1953. p. 63.

(44) الياد، المصدر السابق، ص 150 ـ 151 .

للقمر ، بل سنكتفي بالوحشية الدموية للصائدة ، قاتلة بنات ليتو (Léto) وأكتيون (Actéon) ، بعيم الأنوثة الدامية والمقيِّمة سلباً وانموذج المرأة المشؤومة .

بهذا التماثل يلتحق أحد الرموز الهامة الذي يربطه علماء التحليل النفسي بعقدة أوديب ، صورة « **الأم الرهيبة** » ، صورة السعلاء التي تعززها المحظورات الجنسية ، لأن الكره الخيالي للنساء يُدخل في التصور هذا الدمج مع الزمن ومع الموت القمري من خلال الحيض ومخاطر الجنس . هذه « الأم الرهيبة » هي النموذج اللاواعي لكل الساحرات الطاعنات في السن ولكل الجنيات الشريرات اللواتي يوجدن بكثرة في كل حكايا وتصاوير الشعوب . ان أعمال الرسام غويا (Goya) التي يغلب عليها طابع الكره للمرأة بشكل عام ، تعج برسوم كاريكاتورية لعجائز فانيات ولكن خطيرات وماهرات بتحضير مآكل ممجوجة ، فأربعون لوحة من أصل اثنتين وثمانين تشكل مجموعة « النزوات » (Les caprices) تمثل عجائز شنيعات أو ساحرات ، وفي « منزل الأطرش » تكمل آلهات القدر الكريهات (Les parques) صورة الغول زحل . وقد لاحظ ليون سيلييه (Léon Cellier) بحق ان شخصية لاكمي (Lakmi) كانت عند لامارتين البعيم الرومانسي لمصاصة الدماء الرهيبة التي تخفي وراء مظهرها الفاتن وحشية وفساداً لا مثيل لهما . وأعمال ڤيكتور هوغو الأدبية غنية هي الأخرى بصور « الأم الرهيبة » التي يحللها بودوان مطولاً ليستخلص انها « روح العالم السوداء ، روح العالم والموت » وأنه « في فلسفة هوغو ترتبط المرأة بالشر وبالمادة »[45] .

قبل ان نعود إلى تلك « المياه الأم » التي هي دم الحيض ، يبقى علينا ان ندرس المظاهر الحيوانية للغولة ، للمرأة المشؤومة .

نستطيع ان نلاحظ أولاً مع علماء اللغة ان تقسيم الأسماء إلى فئتي الجامد والحي ، كما هو الحال في كثير من اللغات البدائية ، قد استبدل في لغات أخرى بتقسيم إلى مذكر ومؤنث ، ويضم هذا الجنس الأخير بالإضافة إلى النساء الأشياء الجامدة والحيوانات من الجنسين . هكذا تكون الأنوثة مرتبطة من الناحية اللغوية بالحيوانية عند سكان البحر الكاريبي وهنود اميركا الشمالية ، وذلك ما يجعلها ترتبط طبيعياً بالحيوان من الناحية الدلالية (Sémantique) كما ان الأساطير تؤنث المسوخ الحيوانية كالسفنكس وعرائس البحر . ومن المفيد ان نلاحظ أن أوليس (Ulysse) يربط نفسه إلى صاري سفينته لكي يستطيع التخلص من حوريات البحر ومن الوحش خاريبدوس ومن فكي التنين سكولا المسلحين بثلاثة صفوف من الأسنان الحادة . هذه

---

(45) بودوان، المصدر السابق، ص 132 ـ 134 .

الرموز هي المظهر السلبي الأوضح للحتمية المقلقة التي تجسدها ، بالإضافة إلى الشخصيات المذكورة ، الساحرتان كيركي (Circé) وكاليبسو (Calypso) . كيركي الساحرة التي تمثل نقطة وسطى بين حوريات البحر والفاتنة نوزيكا (Nausicaa) ، كيركي ذات الشعر الجميل ، سيدة الغناء والذئاب والأسود ، هي التي تدخل أوليس إلى الجحيم وتسمح له برؤية أمه الميتة انتيكلي . وملحمة « الأوديسة » كلها هي أسطورة الانتصار على مخاطر الموج والأنوثة .

يوجد من ناحية أخرى ، عند فيكتور هوغو ، حيوان محكوم بالشر لانه يختبىء في الظلام ويقيد فريسته بقيود مميتة ويلعب دور الغول . ذاك هو **العنكبوت** الذي يتسلط على تفكير هوغو لدرجة انه يرسمه . ففي العديد من أعمال هوغو يشبه صراع الإنسان ضد القدر ذبابة عالقة في خيوط العنكبوت[46] ، وهذا الحيوان الصغير والخطير ، الذي تتكشف فيه كل القوى الشريرة يصبح بعيماً تتشكل حوله شخصيات لها شكل البشر فقط : في « البؤساء » يلعب المفتش جاڤير دور عنكبوت بوليسي ، بينما يمثل مطعم آل تيناردييه الحقير « بيت عنكبوت علقت فيه كوزيت المرتعشة » وتديره السيدة تيناردييه الظالمة والشريرة . وفي أعمال أخرى[47] تظهر صورة العنكبوت الأنثوية بوضوح أكثر عندما يرى أحد أبطال « الرجل الضاحك » (L'homme qui rit) « في قلب الشبكة شيئاً رهيباً . . . امرأة عارية » .

من المؤكد اننا لن نعطي لهذا الرمز التفسير النرجسي الذي وجده فيه شارل بودوان حين يقول : « العنكبوت المهدِّد في قلب شباكه هو رمز ممتاز للانطواء على الذات وللنرجسية ، هذا الانكفاء للفرد نحو مركزه . . . »[48] بل سنكتفي بالتحليل الكلاسيكي الذي يرى في العنكبوت « رمز الأم القاسية التي توصلت إلى سجن ولدها داخل خيوط شبكتها »[49] لكن بودوان يلاحظ بذكاء ان هذه الصورة التي يسيطر فيها « البطن البارد » و« القوائم المغطاة بالشعر » هي تصوير كريه لعضو المرأة التناسلي ، وانها تلتقي أيضاً مع صورة الدودة التي تمثل بدورها عضو التذكير عند الرجل والتي ارتبطت في كل العصور بدناءة اللحم والجسد . كما يلاحظ بودوان ان الخوف الاوديبي من الهروب امام الأب والتعلق المحرم بالأم يلتقيان في الرمز العنكبوتي

---

(46) V. Hugo, **La légende des siècles** (Le Titan, Euiradnus) **Notre -Dame de Paris, La fin de Satan.Hugo.**

(47) Hugo. **Masferrer, Les derniers jours d'un condamné qui**

(48) بودوان، المصدر السابق، ص 137 .

(49) رانك، المصدر السابق، ص 30 .

« كمظهر مزدوج لقدر واحد »[50] .

وهناك صورة مركبة من العنكبوت والدودة هي **الافعوان** (L'hydre) ، الذي هو « نوع من دودة مشعة » ومتماثلة في الغالب مع عنصر الأنوثة المثالي أي البحر . ففي الافعوان العملاق ، الاخطبوط ، الذي يظهر في رواية « عمال البحر » لفيكتور هوغو تظهر القدرة الهائلة للأنوثة الشريرة . ويشكل مشهد الصراع ضد الأخطبوط النواة الأساسية لهذه الرواية .

بعد هوغو يركز ڤيرن بعناية على هذه الصورة الانموذجية في كتابه « عشرون ألف فرسخ تحت البحر » ، وهي تظهر بوضوح شديد في الكتاب مما يجعل والت ديزني يركز عليها في تصويره السينمائي لأعمال جول ڤيرن . الأخطبوط بمجساته هو الصورة المثلى للحيوان المقيِّد . ونرى ان نفس التماثل يتنقل بين رموز سكولا وعرائس البحر والعنكبوت والأخطبوط . وتبدو رمزية الشعر في كل ذلك تأكيداً على صورة الأنوثة المشؤومة والحيوانية . ولكن الشعر لا يرتبط بالمياه لأنه مؤنث ، بل يؤنث لأنه رمز للحياة ، المياه التي يمثل دم الحيض مظهرها العضوي .

وللشَّعر ، بالإضافة إلى ذلك ، وظيفة رمزية أخرى ، فهو **انموذج الربط والتقييد** لأنه صورة مصغرة للموجة ومن الناحية التقنية الخيط الطبيعي الذي يستخدم لضفر أولى أدوات الربط .

سنبحث في الكتاب الثاني من هذه الدراسة الصور الإيجابية للمغزل ولآلات الحياكة التي ترتبط في الفولكلور بالأنوثة والجنس . تشهد على ذلك كثير من الأغاني الشعبية الفرنسية نذكر واحدة منها تعود للقرن الثامن عشر :

امتشق سيفك بقبضتك ، وأنا على مغزلي
لنتقابل في مبارزة فوق العشب الطري .

ولكننا لن نتوقف حالياً الا عند نتاج الغزل : **الخيط** الذي هو أول رباط اصطناعي . الخيط في الأوديسة هو رمز قدر الإنسان ، وكما في الأساطير المرتبطة بجزيرة كريت ومتاهتها الشهيرة فإن إلياد يقارب بحق الخيط من المتاهة ليشكل مجموعة ما ورائية وطقوسية تحتوي على فكرة الصعوبات الكثيرة والعقبات وخطر الموت . الرباط هو الصورة المباشرة لقيود الزمن ، لقدر الإنسان المرتبط بادراك الوقت وبحتمية الموت . وفي أحلام اليقظة غالباً ما يتمثل رفض التسلق والارتفاع

---

(50) بودوان، المصدر السابق، ص 142 .

بكوكبة ملفتة للنظر : « أربطة سوداء تشد الشخص من الخلف نحو الأسفل »[51] ، أربطة يمكن أن تحل محلها حبائل حيوان ما ، وعلى وجه التحديد خيوط العنكبوت .

سنتطرق فيما بعد لموضوع يهتم به كثيراً دوميزيل وإلياد ، وهو التركيز على الدور المتعاكس للبطل الموثق ولمحطم الأغلال . اما هنا فلن نتوقف الا عند المعنى الأساسي ، الذي هو سلبي ، للوثاق وللآلهة الموثقة . يستنتج إلياد[52] ان ياما (Yama) ونيرتي (Nirrti) ، إلّهي الموت عند الڤيدا«المعروفين بالرابطين ، ليسا فقط مهمين بل أساسيين » ، في حين ان ڤارونا (Varuna) الذي هو واحد من أهم اثنين من آلهة الڤيدا ـ اله السماء والماء والطقوس الدينية ـ نادراً ما يظهر كاله موثِق . كما ان الشيطان اورترا (Urtra) هو الذي يقيد البشر وعناصر الطبيعة . وأخيراً فإن « الأربطة والحبال والعقد هي التي تميز آلهة الموت »[53] .

صيغة الربط هذه موجودة عند أغلب الشعوب . فعند الفرس يعرف أهريمان بـ« الموثِق المشؤوم » ، وعند الاوستراليين والصينيين يلعب نفس هذا الدور على التوالي الشيطانة اراندا (Aranda) والشيطان بوهي (Pauhi) . اما عند الجرمان الذين كان الشنق أسلوبهم الشائع في الاعدام ، فإن آلهة الموت تسحب الأموات إليها بالحبال . والتوراة أخيراً غنية بالتلميحات العديدة لـ« سلاسل الموت »[54] .

يتوصل إلياد إلى إيجاد ترابط اشتقاقي بين الفعلين « ربط » و« سحر » : في التركيب ـ التتري تعني كلمة (bag) « الرابط » وكلمة (bog) « السحر » ، وفي اللاتينينة كلمة (fascinum) ، السحر المؤذي ، قريبة جداً من (fascia) ، الرابط أو الحبل . وفي السنسكريتية تعني كلمة (Yukli) في نفس الوقت « ربط » و« قدرة سحرية » ومن هذا المعنى الأخير بالتحديد اشتقت كلمة « يوغا » .

سوف نرى فيما بعد ان أدوات الربط والوسائل السحرية يمكن أن تلتقطها وتوجهها قوى الخير لتعطي بالتالي لرمزية الربط نوعاً من الازدواجية . هذا التلاقي للنقيضين ، على طريق التورية ، هو قمري على وجه الخصوص لأن الآلهة القمرية هي في نفس الوقت أسياد وأدوات الموت والعذاب . ذلك هو المعنى الذي يظهر في

---

(51) ديزوي، المصدر السابق، ص 161 .

(52) Eliade, **Images et symboles**, p. 133.

(53) المصدر نفسه، ص 134، 138 .

(54) العهد القديم، نبوءة حزقيال 12/13، 13/20 وغيرها.

قصيدة عشتار الجميلة التي يذكرها هاردنغ[55] « الإلهة هي سيـدة الكوارث ، فهي تربط أو تحل خيط الشر ، خيط القدر » . ولكن التقاء المتناقضات هذا ، أو بالأحرى هذا الارتقاء للرابط الرمزي بصورة مضاعفة في ميادين الخيـال ، يجعلنا نفتش عن توريات أخرى للرموز المرعبة . اما هنا فـإننا نكتفي بمـلاحقة الـرمز الأول للربط وبرمزيته الفورية .

هذه الرمزية الفورية سلبية بشكل واضح . الربط هو القدرة السحرية والمؤذية للعنكبوت والأخطبوط وأيضاً للساحرة والمـرأة المشؤومة . يبقى أمـامنا ان نتفحص ونحن نعود إلى نسق الأنوثة « الرهيبة » كيفية الانتقال من الرموز الظلامية إلى رموز باطن الجسد ، رموز السقوط واللحم ، من خلال الصورة المثلى للمياه المشؤومة ، دم الحيض .

ان دم الحيض ، المرتبط كما ذكرنا بظواهر الموت القمري ، هو الرمز الكامل للمياه السوداء ، وعند كثير من الشعوب يعتبر دم الحيض ، ويليه كل دم آخر ، من المحرمات ، فيخبرنا « سفر الأحبار »[56] ان هذا الدم نجس ويحـدد بدقـة متناهيـة المسلك الذي يجب ان يتبع خلال فترة الحيض . وعند البامبارا يعتبر دم الحيض دلالة على دنس الساحرة ـ الأم الأولى موسو ـ كوروني (Mousso - Koroni) وعلى العقم المؤقت للنساء . هو إذن « المانع الأساسي للقدرات الخارقة الخلاقة وللمحافظة على الحياة »[57] . ثم ان مبدأ الشر ، المسمى وانزو (Wanzo) قد دخل في الدم البشري بعملية ختان قامت فيها بالأصل السعلاء موسو ـ كوروني بواسطة أسنانها . من هنـا نشأت الضـرورة العكسية لتضحية دموية ، بتر أو ختان ، وذلك بهدف تخليص الطفل من مبدأ الشر . تجدر الإشارة هنا إلى ان لهذا التحريم القاطع صفة نسائية أكثر منها جنسية ، فليست العلاقات الجنسية هي وحدها الممنوعة في فترة الطمث ، بل من الممنوع أيضاً البقاء في محيط امرأة حائض . والنسوة الحائضات يعـزلن في أكواخ خاصة بهن ولا يسمح للواحدة منهن حتى بلمس الطعام الذي تتناوله . وحتى في أيامنا هذه فإن الفلاح الأوروبي لا يسمح لزوجته إذا كانت حائضاً ان تلمس الزبدة والحليب والخمر واللحم خوفـاً من افساد هـذه الأطعمة . وهنـاك محظورات مشـابهة يمكن إيجادها في التوراة والتلمود وتشريعات مانو .

(55) هاردنغ، المصدر السابق، ص 114 .
(56) سفر الاحبار، 19/15 ـ 33 .
(57) ديترلان، المصدر السابق، ص 65 .

يعتبر هذا التحريم أساسياً ، ويلاحظ هاردنغ[58] أن العبارة البولينيزية (tabu) أو (tapu) قريبة جداً من (tapa) التي تعني «الحيض» وأن لفظة التحريم (wakan) في داكوتا تعني أيضا المرأة الحائض ، كما ان « السبت » البابلي قد يكون له أيضاً أصل حيضي ، فالسبت كان يطبق في فترة حيض الآلهة القمرية عشتار ، « السبت لم يكن مفروضاً في البداية سوى مرة في الشهر ثم في كل طور من أطوار القمر »[59] ، وقد يكون معنى السبت « يوم عشتار السيء » .

يتم التركيز في كل هذه الطقوس على « المرض النسائي » أكثر منه على « خطيئة » جنسية ، وهذا المعنى الثاني لا يعطى الا في صيغة السقوط . فدم العادة الشهرية هو ببساطة المياه السيئة والأنوثة المشؤومة التي ينبغي تجنبها والتخلص منها بكل الوسائل . ذلك ما نجده عند ادغار پو حيث تكون المياه العميقة والمميتة عبارة عن دم فقط . كما أن پو ذاته يكتب : « وكلمة الدم هذه ، تلك الكلمة السيدة ، تلك الكلمة الملكة ، الغنية دائماً بالأسرار ، بالألم والرعب . . . ذلك المقطع اللفظي الثقيل والمثلّج »[60] . هذا التشاكل المخيف ذو السيطرة الأنثوية هو الذي يُعرِّف شاعرية الدم ، شاعرية المأساة والأذية ، لأن الدم ، كما يقول باشلار ، « لا يدل على سعادة أبداً »[61] . وإذا كان « القمر الأصهب » مشؤوماً فذلك لأن القمر « له فترة حيض » ولأن ما ينتج عنها من ندى وصقيع هو « دم السماء » .

هذا التقييم الشديد السلبية للدم يجعل منه انموذجاً جماعياً يدخل في الإطار الجسدي للانفعال الذي يظهر على الوجه لبرهة وجيزة قبل تمالك الأعصاب وتملك الوعي . لن نركز هنا على هذا الأصل شبه الانفعالي للخوف من الدم بل سنكتفي بالتركيز على التشاكل العميق الذي يربط بين الدم كماء قاتم وبين الأنوثة والزمن « الشهري » .

ان الخيال سيمر ، بفضل هذه الكوكبة ، بمفهوم **لطخة** الدم والدنس لكي يتجه نحو البعد الأخلاقي للخطيئة الذي يعجل به انموذج السقوط . لقد أوضح برزيلوسكي[62] بجدارة الروابط اللغوية التي يمكن ان توجد بين كالي (Kali) أو كالا (Kala) ، آلهة الموت وبين كالا (Kâla) من جهة ، التي تعني « زمن ، قدر » وكالاكا

---

(58) هاردنغ، المصدر السابق، ص 70 .

(59) المصدر نفسه، ص 72 .

(60) E. Poe, **Aventures d'Arthur Gardon Pym.** p.47.

(61) باشلار، المصدر السابق، ص 89 .

(62) Przyluski, **La Grande déesse,** Payot, Paris, 1950, p.195.

(Kâlaka) من جهة أخرى التي تعني « ملطخ ، مدنس » من الناحية الجسدية أو الأخلاقية . ونفس فصيلة الكلمات السنسكريتية تعطي بالإضافة إلى ذلك كالكا (Kalka) « الوساخة ، الخطأ ، الخطيئة » وكالوسا (Kalusa) « وسخ ، مدنس ، قلق » ، كما أن كالي (Kali) تعني « سوء الطالع » أو وجه حبة النرد الذي لا يحتوي على أية نقطة . هكذا نرى الجذر اللغوي كال (Kal) للغات ما قبل الآرية والذي يعني « أسود ، قاتم » ، يتفرع لغوياً نحو مشتقاته الظلامية . وهكذا تلتقي الدلالات والأعراض لتشكل معاً باختصار كوكبة تربط الظلمات بالدم كما سبق ووصفناها. الآلهة كالي تصور متشحة باللون الأحمر ، مدنية من شفتيها جمجمة مليئة بالدم ، واقفة في قارب يسبح في بحر دام ، « آلهة دموية تشبه معابدها مسالخنا المعاصرة »[63] . والتحليل النفسي يشكل صدى الدلالات الدينية عندما تكتب ماري بونابرت : « كم من مرة عذبني ذلك الكابوس حيث كان البحر ، رمز الأمومة الدائم ، يجذبني ليبتلعني ويدمجني به . . . وحيث كان طعم الماء المالح الذي يملأ فمي يمثل ذكرى لا شعورية ولكن ثابتة لدم مزّ ومالح كاد يقضي علي لكثرة ما تقيأت منه خلال مرض أصابني »[64] . وأخيراً هناك مثل لتشاكل الانموذجات والرموز الظلامية التي تجسدها المرأة المشؤومة تقدمه لنا إحدى أساطير البامبارا : كالي ، موسو ـ كوروني ، « التي ترمز إلى كل ما يعترض النور من ظلام وليل وسحر ، هي أيضاً صورة العصيان والاضطراب والتلوث »[65] . ونحن نرى فيها تحول اللطخة والدنس إلى الزلل والخطيئة مما يصل بينها وبين رموز السقوط التي سندرسها قريباً . هذه المرأة ذات الحياة الفاسدة والمضطربة لم تستطع الحفاظ على النقاء الذي منحها إياه بامبا (Pamba) خالق الكون وجعلها « ذات رأس أبيض » ، فهي ترمز للتلوث والجحود لخيانتها بامبا « ولتوقفها عن المشاركة في عملية الخلق مما تسبب في افسادها » . بعد ان طردها الخالق تحولت إلى امرأة شريرة ، والعنف الدموي الذي تميزت به أعمالها كان السبب في ظهور الحيض لديها ، هكذا يجمع البامبارا بين دم الحيض وسادية العض والجنون الشرير في تعبير رائع : « لقد تدفق الدم من موسو ـ كوروني في اللحظة التي كانت تختن بأظافرها وأسنانها »[66] . ومنذ ذلك الحين أخذت تلوث كل ما تلمسه وأدخلت الشر في العالم ، هذا الشر المتمثل بالألم والموت . وذلك ما

(63) المصدر نفسه، ص 196 .

(64) Marie Bonaparte, Psychanalyse et anthropologie, P.U.F. 1952, p. 99.

(65) ديترلان، المصدر السابق، ص 39 .

(66) المصدر نفسه، ص 18 .

يجعلها تُمثَّل بساحرة مجنونة ، بعجوز شمطاء تلبس ثياباً بالية وتنتعل حذاء ممزقاً وتهيم على وجهها في البراري .

ترتكز الرموز الظلامية إذن في الأساس على الصيغة الهيراقليطية للماء الجارية أو للماء التي لا نستطيع بلوغ أعماقها بسبب سوادها خصوصاً، للانعكاس الذي يضاعف الصورة كما يضاعف الظل الجسد . هذه المياه السوداء ليست في النهاية سوى الدم الذي يجري في العروق أو يخرج مع الحياة من الجروح التي يؤكد مظهرها الحيضي التقييم الزمني . والدم مخيف لأنه سيد الحياة والموت معاً ، ولأنه ، بأنوثته ، يمثل الساعة البشرية الأولى التي تعرّف بالوقت والعلامة الإنسانية الأولى الموازية للمأساة القمرية .

اما الآن فسننتقل إلى دلالة جديدة للزمنية الدامية والليلية تتمثل في الصيغة الأساسية للسقوط الذي يحيل الدم الأنثوي والنسائي إلى دم جنسي أو بعبارة أكثر تحديداً إلى لحم بمظهريه السلبيين : الجنسى والهضمى .

الفصل الثالث
الرموز الهبوطية

1 ـ نسق السقوط

الظاهرة الخيالية الثالثة للقلق البشري أمام مرور الزمن تتشكل من الصور الدينامية للسقوط . فالسقوط يبدو كانه الجوهر المعاش لكل دينامية الظلمات ، وقد كان باشلار محقاً عندما رأى في نسق السقوط استعارة رئيسية . ونحن بدورنا سنلاحظ أن هذه الاستعارة مرتبطة برموز الظلمات والاضطراب . وحتى لو عارضنا وجود انطباعات خيالية سابقة لكل تجربة ، فإننا مجبرين ان نعترف مع بيتشيريف وماريا مونتيسوري[1] ان الطفل حديث الولادة شديد الحساسية للسقوط ، فتغير الوضعية المفاجىء باتجاه الهبوط او الانهاض يثير لديه سلسلة من ردات الفعل الأساسية ، أي الكابتة للارتكاسات الثانوية . والحركة الفجائية التي تطبع بها القابلة الوليد ، بالإضافة إلى تغيير وتعديل الوضعية بشكل فظ إثر الولادة ، تشكل التجربة الأولى للسقوط و« التجربة الأولى للخوف » . ذلك ما يكون ، ليس فقط تخيلاً للسقوط ، بل تجربة زمنية ، وجودية أيضاً ، وهذا ما يدفع باشلار إلى القول : « نحن نتخيل الانطلاق نحو الأعلى ونعيش السقوط نحو الأسفل »[2] . فالسقوط ملازم إذن للزمن المعاش ، واختلال المستوى السريع والفجائي هو الذي يولد ويقوي الشعور بالدوار . وكما يبدو عند بعض الشعوب التي تمثل الولادة في طقوسها سقوطاً للوليد على الأرض ، فالولادة تشكل في خيال الطفل تأكيداً لصدمة رانك ، لكونها عملية سقوط بحد ذاتها ، وعند

---

(1) بيتشيريف، المصدر السابق، ص 72 M. Montessori, **L'Enfant**, Desclée de Brower, 1936, p 20 - 22.

(2) Bachelard. **L'Air et les songes**. p. 108.

قدماء المكسيكيين تعني الولادة « الهبوط من السماء »[3] .

احلام اليقظة تبين أيضاً قدم وديمومة صيغة السقوط في اللاوعي البشري ، إذ أن الأزمات النفسية تترافق عادة بصور عنيفة للسقوط ، وهذا السقوط يُقيّم سلبياً على انه كابوس يتوصل عادة إلى رؤية مشاهد مرعبة ، بينما يأخذ رفض الصعود مظهر الثقل أوالجاذبية السوداء ، مما يدفع بمريض ديزوي إلى التصريح : « لقد احتفظت بحذاء كبير في رجلي ، وهذا ما يثقلني ويشدني »[4] .

نجد إذن ان انطباع السقوط يتقوى منذ الطفولة الأولى باختبار **الجاذبية** الذي يتعرض له الطفل خلال تعلمه الشاق للمشي . والمشي ما هو الا عملية سقوط تستخدم بعناية للتوصل إلى وضعية مستقيمة يترتب على الاخفاق فيها سقوط حقيقي وصدمات وجروح طفيفة تزيد من تفاقم الارتكاس الغالب . ولكون الإنسان يستقيم بطبيعته على قدمين ، فإن مفهوم السقوط والجاذبية يسيطر على كل محاولاتنا الأولى للتحرك والتنقل . وكما يلاحظ باشلار[5] ، فإن السقوط يرتبط بسرعة الحركة ، بالعجلة وبالظلمة أيضاً ، مما يجعله يمثل التجربة المؤلمة الرئيسية ويشكل في الإدراك الأساس الديناميي لكل تصور للحركة وللزمن . السقوط يختصر ويكثف كل المظاهر المخيفة للوقت ، فهو « يجعلنا نتعرف إلى الزمن الصاعق »[6] . ثم ان باشلار يحلل في نفسه ، كما عند بلزاك والكسندر دوماس ، ما يسميه « عقدة انطيوس »[7] (le complexe d'Antée) وهي عقدة يحددها الهلع والدوار اللذان يسببهما الابتعاد عن نقطة ارتكاز أرضية ثابتة ، وذلك ما تؤكده أيضاً نظريات ديزوي[8] حول الدوار فبالنسبة لكل من الاثنين يبدو اللاوعي مهيأ بصورة مسبقة ووظيفية لتلقي الصدمة التي يولدها مجرد الصعود إلى بناء مرتفع . وكلا الاثنين يرى في الدوار صورة كابتة لكل ارتقاء وعائقاً نفسياً وذهنياً يترجم بردات فعل نفسي ـ عضوية عنيفة . الدوار هو تذكير فظ بقدرنا الإنساني المرتبط بالأرض .

هناك عدد كبير من الأساطير والخرافات التي تركز على المظهر المفجع للسقوط

---

(3) Eliade. **Traité**, p. 218.

(4) Desoille. **Exploration**, p. 152.

(5) Bachelard. **La Terre et les rêveries de la volonté**. p. 350, 400.

(6) المصدر نفسه، ص 353 .

(7) انطيوس Antaios العملاق هو ابن بوزيدون وغايا (الأرض) في الميتولوجيا اليونانية . وهو يتزود بقوة خارقة كلما لامست رجلاه الأرض، وقد استطاع هرقليس أن يقضي عليه عندما توصل إلى أن يرفعه فترة بين ذراعيه دون أن يسمح له بملامسة الأرض (المترجم) .

(8) ديزوي المصدر السابق، ص 153 .

والدوار والجاذبية ، من أشهرها قصة ايكاروس (Icare) الذي استطاع ان يطير مع والده ديدالوس (Dédale) هرباً من متاهة كريت ، ولكن جناحيه الشمعيين لم يصمدا امام حرارة الشمس التي حاول الاقتراب منها فسقط في البحر ومات . هذه الأسطورة كثيراً ما تتردد في كوابيس يرى الحالم فيها نفسه يطير ثم يسقط فجأة في ماء لزج[9] . وهذا طنطالوس (Tantale) الذي ذبح ابنه بيلوبس (Pélops) وقدمه طعاماً لآلهة الأولمب فكان عقابه حسب إحدى الروايات أن وُضع على صخرة فوق هاوية رهيبة يكاد يسقط فيها كل لحظة . وهذا فايتون (Phaéton) ، ابن الشمس ، الذي عصى تعاليم والده فصعقه زيوس والقاه على الأرض من علو رهيب . وهناك أيضاً ايكسيون (Ixion) وبيليروفون (Bellérophon) وكثيرون غيرهم ممن ينهون أيامهم في عقوبة السقوط . ومع فارق بسيط ، نجد أطلس ، بطل الصراع الدائم من أجل العمودية ، المحكوم بالرزوح أبدياً تحت ثقل الأرض التي يحملها .

إذا ابتعدنا عن الميتولوجيا اليونانية، نجد في أساطير المكسيكيين القدماء مثلا جميلاً عن الرموز السقوطية ، حيث ان اله جحيم الشمال يدعى « تزونتيموك » (Tzontemoc) ، والاسم يعني « الذي يقع ورأسه إلى الأسفل » . وبذلك يشبه الشمس الغاربة ، الشمس السوداء . وهو مصحوب دائماً بحيواناته المفضلة : البومة والعنكبوت ، كما انه سيد « يوم الكلب » و« يوم الموت » اللذين هما من أيام الأسبوع . الشمال ، موطن الجحيم ومقام « الشمس الواقعة » . هو أيضاً بلد السواد والبرد وفصل الشتاء[10] . تبدو هذه الصيغة للسقوط كدلالة على العقاب تتكرر في الثقافة الواحدة ، كما رأينا عند اليونان ، وهذا ما سنراه أيضاً عند اليهود حيث يتكرر هبوط آدم من خلال هبوط الملائكة العصاة ، يروي لنا « سفر اخنوخ » ان بعض الملائكة أغوتهم بنات البشر فنزلوا إلى الأرض وضاجعوهن فولدن فيما بعد عمالقة عصاة . وتنفيذاً لأوامر الله لاحقهم رفائيل وسحقهم تحت صخور هائلة قبل أن يلقي بهم في آخر الزمان في هاوية الجحيم[11] .

الهاوية ، لازمة العقاب في سفر الرؤيا ، تجد مثالها الساطع ، حسب لانغتون[12] في المزدكية حيث يُلقى أهريمان من السماء إلى الأرض لأنه حاول اقتحام

---

(9) ماري بونابرت، المصدر السابق، ص 99.

(10) Soustelle. **La Pensée cosmologique des anciens Mexicains**, Hermamm, Paris, 1940, p.55-62.

(11) سفر اخنوخ، 1/6، 2/9، وايضا، سفر الرؤيا، 1/9.

(12) لانغتون، المصدر السابق، ص 217.

السماوات ، ويتسبب سقوطه بحفر هوة سحيقة يسكنها « أمير الظلمات » في المستقبل . وكما لاحظ كراب[13] بحق ، فليس نسق السقوط هذا سوى الزمن المؤذي والمميت الذي يظهر بشكل قصاص . هكذا يلتحق بالمفهوم الفيزيائي للسقوط تأويل أخلاقي ونفسي - مرضي (سيكوباتي) في الوقت ذاته ، إذ كثيراً ما يفترض أنه «تملك للشر»، ويصبح السقوط إذن رمزاً لخطايا الزنى والحسد والغضب والقتل وعبادة الأوثان . ولكن هذا البعد الأخلاقي له أساس زمني ، فشجرة جنة عدن التي تسبب تذوق ثمرتها بالطردوالهبوط إلى الأرض ليست شجرة المعرفة كما تدعي ذلك بعض النظريات الحديثة ، بل شجرة الموت . ويبدو أن العداوة بين الثعبان ، الذي هو حيوان قمري ، وبين الإنسان ، تُختصر في كثير من الأساطير إلى عداوة بين عنصر دائم التجدد وقادر على اكتساب جلد جديد، وبين الإنسان المجرد من الخلود الذي كان يتمتع به في الأساس . ويبين لنا منهج المقارنة ان الثعبان يتمتع أيضاً بدور سارق الخلود في ملحمة قلقامش البابلية أو في ملحمة بروميثيوس (Prométhée) كما يرويها اليانوس[14] . وفي أساطير أخرى عديدة ، فإن هذا الحيوان القمري ، أو القمر ذاته ، هو الذي يخدع الإنسان الأول ويقايض الخطيئة أو السقوط بخلود الإنسان الأساسي ، فالموت عند سكان البحر الكاريبي ، وفي التوراة أيضاً ، هو النتيجة المباشرة للسقوط .

في كثير من تقاليد الشعوب يضاف إلى هذه النتيجة السقوطية نتيجة أخرى تؤكد على التناقض بين شؤم القمر والطموحات الإنسانية ، وتوشك ان تصل - كما هو الحال في النصوص اليهودية والمسيحية - إلى تأويل محض جنسي للسقوط . فالحيض غالباً ما يعتبر نتيجة ثانوية للهبوط من الجنة ، وهذا ما يوصل إلى تأنيث الخطيئة الأولى ويحمل المرأة مسؤوليتها ، وما يظهر بوضوح في تشكل الكوكبة الرمزية التي تضم المياه الداكنة والدم . المرأة التي كانت مدنسة بدم الحيض تصبح مسؤولة عن الخطيئة الأولى . وفي التوراة[15] ، بالرغم من ان الثعبان لا يتسبب مباشرة بالحيض ، الا ان تدخله هو الذي ينتج هذا المرض النسائي : « سأزيد من أوجاع حملك وستلدين في الألم». هذه النتيجة واضحة أكثر في تقاليد أخرى[16] : فعند هنود اميركا الشمالية ، كما في الهند أيضاً، تحيض النساء لكي تكفرن عن خطيئة ارتكبنها . وهذا التأنيث

(13) كراب، المصدر السابق، ص 287 .

(14) المصدر نفسه، ص 288 - 290 .

(15) سفر التكوين 3/16 .

(16) كراب، المصدر السابق، ص 293 .

للسقوط الأخلاقي موجود أيضاً في تقاليد الفرس والاسكيمو والميلانيزيين والروديسيين ، كما انه يظهر في أسطورة باندورا (Pandore) اليونانية .

ولكن يجب التركيز على المعنى الجنسي المعاكس الذي قد ينتج عن هذا التأنيث للسقوط ، حيث نرى ان كراب يرى بعد بايل وفريزر[17] ان هذا البعد الجنسي لم يظهر الا كعظة أخلاقية متأخرة قدمها بعض رجال الدين . وكما لاحظنا بخصوص أنوثة القمر والحيض فإن الرمزية الأنثوية للسقوط اعتُمدت أساساً كما يبدو لأسباب عضوية نسائية وليس لأسباب جنسية . ثم حدث في بعض الثقافات تحول لعملية الحيض خلفته اعتبارات أخلاقية جنسية . لقد استبدلت معرفة الموت ووعي القلق الزمني ، ككارثة أساسية ، بمشكلة ألطف هي « معرفة الخير والشر » أخذت بدورها الطابع الجنسي شيئاً فشيئاً . وحدث هذا التحول نحو الجنس في عصر حديث نسبياً تحت تأثير تيار زهد وتشاؤم انطلق على الأرجح من الهند ثم انتشر في معظم مناطق الشرق الأوسط قبل أن يصل إلى الغرب . ولقد تجلى هذا التيار في الأورفية والافلاطونية على وجه الخصوص قبل بلوغه الكنيسة التي ورثت على يد القديس أوغسطينوس الرهاب الجنسي الغنوصي والمانوي .

هذا التعديل لصيغة السقوط البدئي نحو فكرة أخلاقية وجسدية يبين بوضوح ازدواجية تقييم كثير من المواضيع النفسية التي تندرج عادة في « مادون الوعي » وتكون في الوقت نفسه دالة على « ما فوق » الوعي ، وهذه القيمة الأخيرة تمثل صيغة مجازية للمفاهيم الفلسفية الكبرى ، فمن الممكن مثلاً أن يكون الشعار الكوني للثعبان ـ الذي سندرس فيما بعد تفسيراته المختلفة ـ المرتبط برمزيته الدورية بالقمر وبفترة الحيض ، قد تحول بفعل ابتذال العامة إلى رمز جنسي ذكري مستمد من شكله . وتفسير الحيض على انه نتيجة لاغتصاب بدئي يدعم التأويل الجنسي لهذا الرمز مما ينعكس ابتذالاً على مفهوم السقوط الذي يعطى معنى جسدياً وجنسياً تافهاً ويبتعد بالتالي عن كونه الانموذج الأول الذي يلامس قدر الإنسان ومصيره . ومن الممكن أيضاً أن نرى في هذا السياق تلطيفاً للموت انتقل من نظرية يونغ الذي يرى فيه انموذجاً

---

(17) يستشهد بهما كراب في كتابه المذكور، ص 297 . ويجدر القول أن أغلب الشعوب البدائية تعتقد أن الهبوط من الجنة وكارثة الطوفان ناتجان عن تلوث بالحيض وليس عن خطيئة جنسية، كما يعتقد شعب الماتاكوس ان الطوفان والثعبان الهائل الذي يتسبب فيه يظهران لمجرد أن يفاجيء الحيض امرأة فتسقط منها بضع قطرات من الدم الملوث في مياه البئر (أنظر بهذا الخصوص : A. Métraux, «Histoire du monde et de l'homme». in N.R.F.. Paris, 1936, p. 517).

جماعياً إلى تحليل فرويد له كحادثة صدمية خاصة وفردية . قد يكون تأنيث السقوط إذن عملية تلطيف له ، والرعب الشديد من الهاوية يتلطف ليصبح مجرد خشية لا تذكر من الفرج والجماع .

التلطيف، الذي هو إحدى المقومات الأساسية للخيال، وسيلة لفتت نظر كل علماء الانثروبولوجيا . وهي تصل في حدها الأقصى إلى قلب للمعاني حيث يخفف تصوير شيء أو أمر ما بان يستبدل اسم أو نعت بعكسه . ففي الالمانية كما في الفرنسية يلطف اسم المومس إلى « بنت » أو « عذراء » وفي الميتولوجيا اليونانية تستبدل جنيات العذاب (Les Erinnys) بالرحيمات (Les Euménides) ، والأمراض المميتة أو الخطيرة تلطف في كل بقاع الأرض، فالصرع والجذام والجدري تصبح « الألم السامي » و« الألم الجميل » و« الرحمة » . وحتى كلمة « موت » ذاتها ، فإنها تستبدل بمجموعة كبيرة من عبارات التلطيف . كما ان آلهة الموت تتحولن إلى صبايا فاتنات : بنات مارا الراقصات الساحرات ، كاليبسو الجميلة في أوديسة هوميروس ، ساحرات الأساطير الشمالية أو الرامايانا الهندية . هذا التلطيف للزمن المميت ، هذه المحاولة لقلب المعاني ، قد تكون أحد العوامل الأساسية في جعل السقوط مبتذلاً بتحويله إلى فعل جنسي . نتوصل هكذا إلى عملية معاكسة لتلك التي درسها روجمون في قصة تريستان[18] ، فهناك ترتكز نظرية الحب الصافي على « الحب المشؤوم » وحتى على « حب الموت » ، ولكن تلطيفاً للموت يتم بفعل عدوى متبادلة مما يوجهنا نحو نظام آخر للتصور الخيالي يختلف عما ندرسه حالياً : فتلطيف القدر من خلال الإثارة الجنسية هو محاولة ، كلامية على الأقل ، للسيطرة على مخاطر الزمن والموت تندرج في إطار القلب الأساسي لقيم الصورة الذهنية . وحسب ما تشير إليه التقاليد المسيحية فإنه إذا كان الشر قد دخل إلى العالم من خلال العضو التناسلي للمرأة فذلك لأن للمرأة سلطة على الشر ولأنها تستطيع أن تسحق الثعبان .

سنعود بعد عدة صفحات لنتعمق في هـذا الانقلاب للمفـاهيم ، مكتفين هنا بالإشارة إلى أن مجموعات الصور التي تفرد مكاناً واسعاً لصورة السقوط تسير دائماً على طريق التلطيف ، فسواء عند اوريجينس (Origène) أو عند الأفلاطونيين الجدد أو الفالانتينيين ، يصبح الشر دائماً ، من خلال السقوط وانعكاساته الأخلاقية ، نصيراً للخير ، موجهاً بذلك ازدواجية « النظام النهاري » نحو نظرية للمتناقضات ، كما يراها هيغل ، حيث يلعب الليل دوراً إيجابياً . يبقى علينا قبل أن نصل إلى خلاصة هذا

(18) دنيس دو روجمون، المصدر السابق، ص 27 .

الجزء الأول المخصص لـ « وجوه الزمن » ، ان نتفحص رمزية تلطيف الهاوية والسقوط التي يمثلها في تتابع فرويدي ملفت للنظر ، اللحم بمظهريه : الجنسي والهضمي .

2 ـ انموذج الجسد واللحم

منذ أن أعلن فرويد نظرياته ، أصبحنا ندرك بوضوح أن الشراهة مرتبطة بالجنس لكون الفمي هو الشعار الناكص للجنسي . ونجد في قصة حواء وهي تقضم التفاحة صوراً شبيهة برموز الحيوان الناهش ، ولكننا نجد أيضاً تحليلاً لتلك الصورة يعتمد على العلاقة الفرويدية بين البطن الجنسي والبطن الهضمي . فالزاهد لا يوصف بالعفة فقط ، بل هو أيضاً متقشف ونباتي ، واكل لحم الحيوان كان دائم الارتباط بفكرة الخطيئة أو التحريم على الأقل . في التوراة مثلاً يلي التحريم المتعلق بدم الحيض تحريم آخر لشرب الدم « لأن نفس الجسد هي في الدم »[19] ، وخرق هذا التحريم هو السبب المباشر للكارثة التوراتية الثانية التي هي الطوفان[20] . وفي المزدكية يرتبط الجنس بأكل اللحم في أسطورة غريبة : اهريمان ، الشر ، هو طباخ الملك زهاق الذي يغوي أول زوجين آدميين بجعلهما يتناولان لحماً . وذلك ما جعل الإنسان يعرف الصيد والملابس ، إذا أن أول رجل وأول إمرأة سترا عورتهما بجلد الحيوانات التي كانا يصطادانها . والنباتية مرتبطة بالعفة ، لذلك كان قتل الحيوان السبب في تعرف الإنسان إلى عريه وعورته .

السقوط إذن يتمركز رمزياً في اللحم : سواء اللحم المأكول أو اللحم الجنسي ، والتحريم القاطع للدم هو الذي يجمع بين الاثنين ، هكذا يصبح الزمني والجسدي مترادفين ويحدث انزلاق من الفكري إلى الأخلاقي فيتحول السقوط إلى نداء للهاوية الأخلاقية ويتحول الدوار إلى اغراء واغواء . وكما يقول باشلار فإن « كلمة هاوية ليست اسماً لشيء بل نعتاً نفسياً »[21] ، ونزيد على ذلك أنها فعل أخلاقي . ويكاد رمز الهاوية يشكل تناغمات انتقائية كما في فلسفة امبيدوكليس (Empédocle) ويتحول ، كما عند فرانز فون بادر، إلى اغواء ، إلى « نداء الهاوية »[22] . السقوط

---

(19) سفر الأحبار، 1/17 .

(20) سفر التكوين، 3/4 .

(21) Bachelard. **La Terre et les rêveries de la volonté**, p. 352.

(22) Franz Von Baader, cité par Bachelard, op. cit. p. 353.

عند بادر ليس قدراً وحسب بل يأخذ مظهراً جنسياً وجسدياً ، والبطن هو التصغير الملطف للهاوية .

يستشهد باشلار في مكان آخر بمقطع لڤيكتور هوغو من كتابه « وليم شكسبير » يعتبر فيه البطن « قربة الرذائل »[23] ، ويأتي تحليل بودوان النفسي للشاعر ذاته ليؤكد الدور السلبي الذي تلعبه الفجوة ، بطناً أو مجروراً ، في أدبه[24] . فمجاري باريس الشهيرة في قصة « البؤساء » هي بطن المدينة الذي تتبلور فيه صورة الاشمئزاز والذعر ، وهي « مستنقع مخاطي معتم ومتعرج يفوح منه الطاعون . . . شدق تنين ينفث الجحيم في وجوه البشر » . و« ساحة العجائب » في « أحدب نوتردام » هي مجرور العاصمة ، كما نجد شبيهاً لها في « عمال البحر » ، فالأساس الأخلاقي لأعمال ڤيكتور هوغو يستدعي رمزية المجاري بأقذارها ومدلولاتها الهضمية والشرجية . والمتاهة ، بحسب التماثل الحيواني للصور السلبية ، تكتسب مظهراً حياً لتصبح تنيناً أو « حريشاً (ام أربع وأربعين) طوله خمسة عشر قدماً » . حتى الأمعاء ، هذه المجاري الحية ، تأخذ صورة التنين الأسطوري والمفترس في فصل من « البؤساء » عنوانه « أمعاء الحوت » ، فهي مكان الخطيئة ومركز الرذائل و« جهاز بابل الهضمي » . « الرجل الضاحك » يقدم بطريقة مختلفة التماثل الشرجي للهاوية ، فالمجرور يصور فيه مثل « أمعاء متعرجة » بينما يعلق الراوي المدرك تماماً للمغزى الخيالي لصورته : « كل الأحشاء متعرجة » . وإذا انتقلنا أخيراً من القصة إلى الشعر ، نجد « المجرور ستيكس حيث تمطر القذارة الأبدية » يتماثل مع نهر الجحيم كرمز للماء السوداء والكريهة .

يشترك الشم مع الأحاسيس الداخلية لتقوية الاشمئزاز من صور المعي والهاوية ، ويكتب باشلار بهذا الخصوص : « كلمة « نتن » هي محاكاة صوتية خرساء للاشمئزاز »[25]فمساويء الجسد موجودة في اللحم كفدية ضمنية للخطيئة . وهنا تتبادر إلى الخيال كل صفات الروائح الكريهة : « خانق » ، « سام » ، « نتن » ، الخ . . . وتبرز في هذا التشاكل للمجرور كل مظاهر الخزي والشناعة التي يضيفها الأدب التوراتي على بعلزبول الذي هو في الأصل بعل - زبل ، أي « أمير القاذورات » حسبما يذكر لانغتون[26] معتمداً على الأصل العبري للكلمة . البطن بمظهره

---

(23) Bachelard, **Rêveries du repos**, p. 168.

(24) بودوان، المصدر السابق، ص 73.

(25) Bachelard, **Rêveries du repos**, p.68.

(26) لانغتون، المصدر السابق، ص 176.

المزدوج ، الهضمي والجنسي ، هو إذن مصغر للهاوية ورمز لسقوط مصغر ودلالة على تقزز مزدوج وعلى سلوك أخلاقي مزدوج أيضاً : التقشف والعفة .

يبدو من وجهة نظر فرويدية اننا نستطيع تمييز مرحلتين في عملية التمركز الفمي : الأولى تقابل المص والبلع وترتبط بالشفتين والحلق ، والثانية تتعلق بالأسنان التي تقضم وتطحن . ونركز هنا على أن التقييم السلبي للبطن الهضمي مرتبط بالمرحلة الأكثر تطوراً والتي هي القضم . لقد ألمحنا سابقاً عند تحليلنا لانموذج السعلاء ان صدمة ظهور الأسنان ، التي هي صدمة حتمية ومؤلمة وأشد قسوة من الفطام ، تقوي من سلبية القضم . من جهة أخرى فإن التقييم السلبي للحم الذي يظهر في الميتولوجيا كحدث متأخر ومستند إلى نوع من العقلانية الأخلاقية ، يجعل من الطبيعي ان يكون القضم هو الذي يندمج مع رهاب البطين الهضمي . ويتفق باشلار مع هذه النظرة عندما يؤكد ، مكرراً ما قاله يونغ[27] : « الابتلاع ليس مصيبة حقيقية » وليس له سوى مظهر سلبي واحد هو الابتلاع الشره ، القضم السادي الذي يؤكد فيه خطم الوحش الحيواني المسنن الخشية من الهاوية . البطن الكريه ليس مسلحاً فقط بخطم مهدد ، ولكنه هو نفسه متاهة ضيقة وبلعوم صعب ، وحالات القلق هي التي تميزه عن لذة الرضاعة والابتلاع البسيط .

هذا البطن المشؤوم هو جحيم العشاق كما يراه وليم بليك : « دوامة داخل امعاء متعرجة »[28] . ونحن نسوق في النهاية مقطعاً من « اورورا » لميشال ليريس ، استشهد به باشلار أيضاً[29] ، يلخص بعفوية الشاعر التشاكل ما بين الحيوانية والسقوط ورعب المتاهة والماء الأسود والدم . ففي كابوس صيغتُه العامة الهبوط يرى الشاعر نفسه يدوس على « حيوانات جريحة ينزف منها دمٌ أحمر قان وتشكل احشاؤها نسيج بساط طري . . . وفي داخل شراييني يجري دون انقطاع النهر الأحمر الذي يحرك كتلة تلك الحيوانات المحاصرة » . هذا البطن الدامي والداخلي هو أيضاً بطن هضمي لأن ذلك اللحم هو « لحم دكان جزار » يستدعي بالتالي الصورة المعوية التي يتبين بداخلها « ساقية طويلة من فتائل لحم الثيران ومن خضار لم تطبخ جيداً » . هنا نجد الرمزية الجسدية كاملة ، مرتكزة على الجهاز الهضمي ومتجهة نحو معان شرجية لا يغفلها الشاعر : « هذه هي قناتك الهضمية تصل بين فمك الذي تفخر به وبين شرجك الذي تخجل منه ، حافرة في داخل جسدك خندقاً متعرجاً ولزجاً » . نستطيع عند

(27) Bachelard, **Rêveries du repos**. p. 239, Jung, **L'Homme à la découverte de son ame**, p. 344.

(28) W. Blake cité par Bachelard, op. cit. p. 240.

(29) M. Leiris, **Aurora**, p. 9.

الاقتضاء ، وبصورة ثانوية ، ان نقرأ في هذه الصور رمزية الألفة والمنزل كما يفعل باشلار[30] ، ولكن يبدو لنا ان ما يتميز هنا قبل أي شيء آخر هي الصبغة القاتمة لانموذجات الخوف الكبرى التي تسيطر على « طراوة » المغامرة الداخلية بالرغم من التلطيف الشهواني والحميمية الجسدية . فإذا كانت القناة الهضمية محور انتشار مبدأ اللذة ، فإنها تمثل أيضاً اختصار وتصغير نهر الجحيم بتعرجاته وعذابه ، وهي الهاوية ملطفة وملموسة . الفم المسنن والشرج والفرج ، التي تُحمَّل بمعان كريهة بتأثير الصدمات المختلفة التي تدل على السادية بمظاهرها الثلاثة ، هي أبواب المتاهة الرهيبة المصغرة التي تمتد في داخل الجسد المظلم والدامي .

3 ـ خلاصة الفصول الثلاثة

باختصار ، وكخلاصة للفصول الثلاثة التي تنتهي هنا ، نستطيع القول أن تشاكلاً مستمراً يربط سلسلة من صور تبدو متباينة للوهلة الأولى ولكنها تؤلف كوكبة تسمح باستقراء نظام متعدد الأشكال للقلق أمام الزمن . لقد رأينا الزمن على التوالي يظهر بوجه حيواني وبعدوانية الغول ، ويبدو في نفس الوقت حياً مخيفاً ومفترساً رهيباً ، وتلك كلها رموز للحيوانية تشير إما إلى مظهر هارب حتماً ، أو إلى سلبية القدر والموت التي لا ترتوي .

بعد ذلك بدا لنا القلق أمام المصير وهو يلقي بصور ظلامية ، بموكب من الرموز المندرجة تحت لواء الظلام والتي يقترن فيها الشيخ الأعمى بالمياه السوداء ويتمرأى فيها الظل بالدم الذي هو مبدأ حياة تتجه نحو الموت وتلتقي مع الموت الشهري للقمر من خلال النزيف الشهري للمرأة .

ولاحظنا عند هذا المستوى أن تأنيث رمزية الشؤم يشكل بداية تلطيف يلعب دوراً مميزاً عندما تتحول الصيغة المرعبة الثالثة ، صبغة السقوط إلى مصغر للسقوط ، إلى سقوط داخلي وعضوي بمظهريه الجنسي والهضمي. بفعل هذا التحول يترافق موقف الإنسان القلق أمام الموت وأمام الوقت باضطراب نفسي أمام اللحم الجنسي وحتى الهضمي. فاللحم، هذا الحيوان الذي يعيش في داخلنا، يدفعنا دائماً إلى التأمل بالزمن. وعندما يُرفض الموت والزمن أو يُجابهان باسم رغبة ملحة في الخلود، فإن اللحم بكل أشكاله، خصوصاً اللحم الشهري الذي هو الأنوثة، يُخشى ويُرفض لكونه حليفاً خفياً للزمن وللموت.

---

(30) باشلار المصدر السابق ص 128 .

ومع ذلك ، فكما أن تصغير القلق باللحم يجعلنا نتعرف إلى القلق بشكل آخر ، فإن التأنيث الملطف هو عملية افتداء للصور الليلية . ولكن النظام النهاري الصرف للتخيل لا يقيم اعتباراً للاغراءات الأنثوية ولا يهتم بذلك الوجه الزمني الذي تضيئه بسمة أنثى . الخيال النهاري يعتمد موقفاً بطولياً بعيداً عن الاستسلام لقلب المعاني والقيم ، ويبالغ بتضخيم المظاهر الظلامية والمتوحشة والشريرة لوجه كرونوس ـ الزمن ، وذلك بغية تصليب نقائضه الرمزية ولكي يصقل بعناية وفعالية أسلحته التي يستلها بوجه التهديد الليلي .

هذه الأسلحة التي يستخدمها « النظام النهاري » للوعي في معركته ضد القدر والتي تشكل أدوات انتصاراته ، هي التي سندرسها في القسم التالي .

القسم الثاني

الصولجان والحسام

مقدمة

مقابل الأنساق والأنموذجات والرموز المقيمة سلباً ومقابل الوجوه الخيالية للزمن ، نستطيع ان نضع نقطة فنقطة رمزية مماثلة للهروب أمام الزمن أو للانتصار على القدر وعلى الموت . إذ أن تصورات الزمن والموت لم تكن سوى تحريض على التخلص من تأثيرهما ودعوة للوقاية منهما بواسطة الصورة . يظهر هنا مبدأ أساسي للخيال قد لا يكون هذا الكتاب سوى إيضاح له : عندما نصور شراً أو خطراً وعندما نرمز لقلق ما ، فمعنى ذلك اننا سيطرنا عليه بفعل المعرفة . وكل ظاهرة من مظاهر الخطر تضعف عندما نستحضرها لأن الخيال يستدرج الزمن إلى أرضية يستطيع أن يقهره فيها بسهولة ، وفي نفس اللحظة التي يضخم فيها صورة الوحوش القاتلة ، فإنه يشحذ في الخفاء الأسلحة التي تفتك بالتنين . التضخيم السلبي ليس إلا حجة للطباق . ذلك ما يكشف عنه خيال ڤيكتور هوغو أو ديكارت .

أنساق ثلاثة مع تشابكاتها التي عودتنا عليها دراسة المناهج الخيالية، يبدو لنا انها لا تشكل تماثلات وجوه الزمن الطباقية وحسب ، بل تنشيء أيضاً بنية عميقة للادراك ومدخلاً لموقف ميتافيزيقي وأخلاقي . فنسق الارتقاء ، انموذج النور السماوي ، ونسق الفصل والتمييز يشكلان النقيض التام للسقوط والظلمات والتلوث الحيواني والشهواني . وتتوافق هذه الانساق مع التصرفات العامة التي تنشأ عنها الارتكاسات الوضعية من الوضع العمودي إلى السعي لتقويم الظهر ومعرفة ما وراء الأشياء والدقة اليدوية التي يتيحها التحرير الوضعي ليد الإنسان . تلك التصرفات هي ردات فعل ارتكاسية أولى وطبيعية ليست رموزها السلبية التي درسناها أولاً ، لأسباب منهجية ، سوى بدائل عاطفية وملحقات وسيطة . وهذه الأنساق الثلاثة هي أكثر قابلية

للتصنيف من سابقاتها ، وذلك عائد بالتحديد لكونها تتنافى والغموض الزمني مما يجعلها قابلة للتمايز والفرز . فالجهد ما قبل العقلي يندرج على طريق المناهج العادية للعقل ، والخواص البصرية الغالبة ، التي هي الخواص الحسية الأكثر عقلية ، ترتبط أكثر فأكثر بالخواص المحركة . فمنذ الشهر الثاني ، تأخذ ردة الفعل البصرية عند الطفل صفة الخاصة الغالبة وتكون بالتالي إحدى الارتكاسات الأولى المرتبطة بالغالبة الوضعية . وأحلام اليقظة تظهر من ناحيتها أن نسق الارتفاع والانموذج البصري للنور هما متكاملان ، وذلك ما يؤكده حدس باشلار الذي يقول : « ان نفس العملية الفكرية تنقلنا نحو النور ونحو الارتفاع »[1] . والالتقاء التشاكلي للرموز التي سنقوم بدراستها يبدو معتمداً من قبل مفكرين ذوي نظرات متباعدة ، وهو يحدد بنية للخيال والتصور ورؤية لعالم إبصار وعقلانية تسيطر فيه الأوالية (mécanisme) العقلية للفصل والتمييز .

إذا لم نكن قد اخترنا كعنوان عام يغطي الأنساق الثلاثة التي يحتويها هذا الجزء الثاني سوى رمزين فقط ـ الصولجان والحسام ـ يمثلان نسقي الارتقاء والقطع ، فذلك لأننا أردنا أن نشير بشكل عابر إلى توافق تصنيفنا الرمزي مع التصنيف الرباعي لورق اللعب ، وخاصة لعبة التاروت ، إذ من الواضح أن هذه اللعبة تعتمد على أربعة رموز هي من أهم الأنموذجات التي ستبينها دراستنا : **الصولجان ـ العصا ، الحسام ، الكاس والدولاب ـ الدرهم تشكل الأبعاد الأساسية للمدى الأسطوري** . لقد كان من الممكن ، لإيجاد تساوق مع الفصول الثلاثة لـ «وجوه الزمن » ، أن نضيف « المشعل المنير » إلى رمزي التاروت اللذين اخترناهما ، ولكن مسائل العمودية الحاكمة والنور و« سيف العدالة » المسلول تتماثل لدرجة انه يصبح من السهل التضحية بواحدة منها في العنوان حتى ولو أدى ذلك إلى فقدان التساوق الدقيق . ولقد بدا لنا ان النور ، بشكله الرمزي الذهبي والمشع ، هو مجرد ملحق طبيعي للصولجان وللحسام . كما اننا سوف نرى ان كل هذه الرموز تتحلق حول فكرة القوة وان عمودية الصولجان والهجومية الفاعلة للحسام هما الانموذجان الممثلان لقوى الخير . الصولجان والسيف هما الرمزان الثقافيان لتلك العملية المزدوجة التي تربط فيها النفسية الأكثر بدائية ما بين القدرة ورجولة القدر وتبعد عنها الأنوثة الخادعة ، مسخرة لصالحها السيطرة على كرونوس ـ الزمن وعلى القدر أيضاً ومستأثرة بالقوة بطريقة سحرية لتلقي جانباً بالزمن وبالموت . أليس هذا هو المعنى العميق لأسطورة زيوس الذي يسحب شعار القوة عن جسد كرونوس الذي كان قد سلبه من اورانوس فيعيد بتطهيره للقدرة التوازن إلى الكون ويستأثر بمملكة السماء ؟

(١) Bachelard. **L'Air et les songes**. p. 24.

الفصل الأول
رموز الارتقاء

1 ـ العمودية والارتقاء

ان صيغة الارتفاع والرموز العمودية هي من « الاستعـارات البديهيـة » ، فهي الأكثر قدرة على أن « تلزم » نفسية الإنسان كلها ، كما يقول باشلار . « أو ليس كل تقييم عمودية ؟ »[1] ولكي يؤكد الأهمية القصوى للاتجاه العمودي ، فـإن فيلسوف العناصر يبين التلاقي بين فكر شيلينغ[2] الرومانسي وفكر فالون[3] العقلاني .

يلاحظ باشلار أن الأول يشيد بالعمودية الارتقائية على انها الاتجاه الوحيد الذي يتمتع بمدلول « فاعل وفكري » ، وان الثاني ينطلق من فرضية ، سنتوسع نحن بها ، وهي انه « من الممكن أن مفهوم العمودية كمحور ثابت للأشياء يرتبط بوضعية الوقوف عنـد الإنسان وهي التي يكلفـه تعلمها الكثيـر » . هذا المحـور الأسـاسي للتصـور البشري ، هذا الانشطار الأولي لأفق الخيال ، هـو الذي بنى عليـه ديزوي عـلاجاً

(1) باشلار، المصدر السابق، ص 18.

(2) فريدريش شيلينـغ (Schelling) هو فيلسـوف الماني (1775 ـ 1854) تـأثر بفلسفـة فيخته الجدلية وبالتيار الرومانسي فدعا إلى فلسفة للطبيعة والفكـر معاً. من أشهـر أعمالـه: روح العالم، فلسفة الميتولوجيـا، الفلسفة والـدين، فلسفة الـطبيعة. (المتـرجم).

(3) هنري فالون (Wallon) عالم نفس وسياسي فرنسي (1879 ـ 1962)، متخصص في علم نفس الطفل، وهو يرى بأن النمو النفساني ناتج عن تفاعل دائم بين العناصر العضوية والاجتماعية وبأن هذا النمو يتم في مراحل متقطعة من حياة الطفل. أشهر أعماله: النمو النفساني للطفل، من الفعل إلى الفكر، مصادر الفكر عند الطفل. (المترجم، عن **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة سمير كرم، Le Robert).

متكاملاً يوصل لاستنهاض نفسي ومعنوي قريب مما أحس به الشاعر الرومانسي جان بول في « نظرة إلى عالم الأحلام » . وهذا العلاج جديد بجعلنا نتلمس العلاقة المباشرة بين الحالات النفسية والمعنوية وبين التوجهات الطبيعية للخيال . هكذا نرى ديزوي يرفض بحق أن يفصل الرمز الارتقائي عن المثال المعنوي وعن الكمال المجرد . فالاصرار على التطهر والتصدي للشر ـ حتى بطريقة دونكيشوتية ـ الذي نجد أنفسنا مدفوعين إليه يبين بصورة جلية أن مفاهيم الحق والقيم « السامية » والسلوك العملي الذي يواكب ظهورها في الوعي ، أن كل ذلك محفوز بالصور الدينامية للارتقاء .

إن كورت كوفكا[4] ، الذي يستخدم طرقاً تختلف عما يستعمله فلاسفة الانعكاسات وعلماء التحليل النفسي ، يركز على أولوية التصور العمودي ، معتبراً ان المستوى الأفقي الذي يُفترض غالباً على حاسة البصر لا يبدو كذلك إلا إذا لم يعكره ظرف طاريء : فالانطباع الذي نكونه ونحن ننظر من نافذة قطار إلى جبل شديد الانحدار ، إذ نشعر انه « مائل » ، يتبدد على الفور إذا ما انتقلنا لقرب باب المقطورة . يوجد إذن لدى الإنسان ثابتة عمودية تغلب على حاسة البصر الصرفة . وهذا ما تنطوي عليه ردة الفعل الغالبة للوليد الذي يستجيب للتغير المفاجيء من العمودية إلى الأفقية ، أو على العكس ، بكبح لكل الحركات العفوية .

لقد خص الباحثان جيبسون وماورر[5] مسألة السيطرة العمودية هذه بدراسة منهجية أظهرا فيها ارتباط « ارتكاس الجاذبية » ليس فقط بالإثارة التي تصدر من القنوات نصف الدائرية ، بل أيضاً بالتأثيرات الجانبية التي يسببها الضغط باللمس على أخمص القدمين أو المؤخرة أو المرفقين ، هذا بالإضافة إلى « ضغوطات الباطن والأحشاء » . هذا النسيج الحسي ـ حركي والحسي ـ عضوي يُوشّى بعد ذلك بالفئة الثانية من العوامل ، وخاصة العوامل البصرية التي تضاف بالتكيف . وتسلسل هذين المحركين ـ مع كون العمودية هي المسيطرة التي يلتحق بها البصر ـ نلاحظه من كون « خطوط الشبكية المائلة يمكنها أن تنتج خطوطاً تبدو كانها مستقيمة عندما يكون الرأس مائلاً »[6] . وأخيراً فإن علم النفس الوراثي أتى ليؤكد هذا الدور المحوري والمسيطر

(4) كورت كوفكا (Koffka)، (1886 ـ 1941)، فيلسوف اميركي من أصل الماني، وهو أحد رواد مدرسة الجشتالت. (المترجم).

(5) J. Gibson and O.H. Maurer. **Determinants of perceived vertical and horizontal**, in **psychologie review**, july, 1938. p. 301 - 302.

(6) كوستيليف، المصدر السابق، ص 103 .

للعمودية حين اكتشف عند الطفل مجموعة من العوامل الوراثية التي تساهم في توجيه حركاته وتشكيل وضعه الجسدي .

من الطبيعي إذن أن يكون لكل صيغ الشاقولية هذه انعكاساً وتأثيراً إيجابياً على كل تصورات العمودية ، من الارتقاء إلى الارتفاع . وهذا ما يفسر شيوع الممارسات الارتقائية في الأساطير والطقوس سواء في الدوروهانا (durohana) أي الصعود في الهند الڤيدية ، أو في الكليماكس (climax) أي سلّم الاطلاع على الأسرار في طقوس مثرا ، أو أيضاً درج الاحتفالات عند التراقيين، وهو السلم الذي يتيح « رؤية الآلهة » والذي يحدثنا عنه « كتاب الموتى » في مصر القديمة ، وأيضاً سلم خشب البتولة عند كهان سيبيريا .

ان كل هذه الرموز الطقوسية هي وسائل للوصول إلى السماء . فالكاهن ، كما يقول ميرسيا الياد[7] ، عندما يتسلق درجات السلم ، « يبسط ذراعيه كما يفرد الطائر جناحيه » ـ ونسجل هنا التماثل العميق بين الارتقاء والجانح الذي سندرسه بعد قليل ـ وعندما يبلغ القمة يصرخ : « لقد وصلت إلى السماء ، لقد أصبحت خالداً » ، مبيناً هكذا ان الهم الأساسي لهذه الرمزية العمودية هو قبل أي شيء آخر نصب سلم بوجه الزمن والموت . هذا الخلود الارتقائي هو تقليد مشترك في الشمانية الاندونيسية والتترية والهندية الاميركية والمصرية ، وهو واضح أيضاً في صورة مألوفة لدينا ، عنينا بها سلم يعقوب . ومن الملفت للنظر ان رأس يعقوب كان مرتفعاً عندما رأى السلم في منامه[8] . هذا السلم هو نفسه الذي رأى النبي محمد (ص) أرواح المؤمنين تصعد عليه ، وهو الذي نجده أيضاً في « الكوميديا الآلهة » لدانتي « أكثر الشعراء عمودية » كما يقول باشلار[9] ، كما عند القديس جان دولاكروا في « الصعود إلى جبل الكرمل » . وهذه الصورة شائعة جداً في الروحانيات المسيحية : فهي العمادة على الدرجات السبع التي يتحدث عنها غيوم دوسان تيري (Guillaume de Saint - Thierry) ، كما ان آدم دوسان ڤيكتور (Adam de Saint - Victor) ، على أثر

---

(7) M. Eliade, **Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase**, Payot, Paris, 1951, p. 122 - 125.

(8) نقرأ في الفصل الثامن والعشرين من « سفر التكوين » : «وخرج يعقوب من بئر سبع ومضى إلى حاران، فصادف موضعاً بات فيه إذ غابت الشمس. فأخذ بعض حجارة الموضع فوضعه تحت رأسه ونام في ذلك المكان. فرأى حلماً كان سلماً منتصبة على الأرض ورأسها إلى السماء وملائكة الله تصعد وتنزل عليها. . . » المترجم).

(9) باشلار، المصدر السابق، ص 53 .

هيلدغـارد دو بينجن (Hildegarde de Bingen)) يسمي الصليب « سلم الخطاة » أو « السلم الإلهي » ، بينما يجد القديس برنار بين سطور « نشيد الأناشيد » تقنية للارتقاء. ولقد ترسخ هذا التقليد عند المسيحيين بتأثير الأدب المستوحى من تعاليم القـديس بولس ومن الأفلاطونية الجديدة ، لأن كل الثنويات قابلت بين العمـودية الـروحانيـة والسطحية الشهوانية أو السقوط . والشعر ، في النهاية ، تـأثر هـو الآخر بـ « عقـدة يعقوب » هذه ، إذ يلاحظ بودوان[10] ان هذه الفكرة مرتبطة عند فيكتور هوغو مباشرة بـالأنـا العليـا ومصنفـة ضمن كـوكبـة بـارزة مع رمـزيـة النسـر والامبـراطـور ومـع مـا يـدعـوه التحليـل النفسي « عقـدة حب الـظهـور » . ففي مسـرحيـة « الأسياد » (Les Burgraves) نتبين خاصية لسلم يعقوب قريبة من التدريج الموجود في قصيدة « ما يقوله فم الظل » (ce que dit la bouche d'ombre) ، وهما رمزان للقيمة الأخلاقية التي يوجد الله في قمتها[11]. ومن المسلم به ان الارتقاء يرتكز عند هـذا الرومانطيقي المانوي على الطباق السلبي للسقوط حيث ان الخطم والهاوية والشمس السوداء والقبر والمجاري والمتاهـة تمثل المنفـرات الأخلاقيـة التي تجعل البـطولة والارتقاء واضحين للعيان . وخاصية كل هذه السلالم انها سماوية وأحيـاناً سمـاوية بالمعنى الحقيقي للكلمة ، أي نجمية ، فالدرجات السبع أو التسع تقابل الكواكب ، بينما تخصص الأخيرة للشمس . وكما لاحظ الياد[12] بحق ، فإن « السلم والدرج يمثلان من الناحية التشكيلية تغيير المستوى مما يجعل الانتقال ممكناً من نسق إلى آخر ».

الارتقاء يشكل إذن « الرحلة بذاتها » ، « الرحلة الخيالية الأكثر واقعية من أية رحلة أخرى »[13] ، والتي يحلم بها الحنين المتولد عن العمودية الصرفة ، عن الرغبة بالهروب إلى مكان أبعد ، أو أعلى ، من السماء . وليس من قبيل الصدفة ان يكون ديزوي قد وضع في أساس علاجه لحالات الانهيار العصبي التأمل الخيالي للرموز الارتقائية .

سوف نجد النسق نفسه إذا ما تطرقنا لرمزية **الجبل** المقدس ، أو على الأقل لرمزيـة الأرض المقدسـة أو النصب . « فأقـل هضبة ، لمن يستـوحي أحلامـه من

(10) بودوان، المصدر السابق، ص 192 .
(11) المصدر نفسه، ص 194 .
(12) M. Eliade, **Images et symboles**, Les Essais, Paris, 1952, p. 63.
(13) باشلار، المصدر السابق، ص 33 .

الطبيعة ، هي مُلْهِمة »[14] ، وهذا ، على الأرجح ، ما يدفع الناس لأن يشيدوا تلالاً اصطناعية مثل الكعبة والزقارات ومعبد بارابُدور في اندونيسيا ، ومثل الاهرامات وجشوات[15] حضارات الشمال ، تلك القبور المخصصة للكهنة ـ الملوك والمكرسة لتمجيد السماء ، لمجد الإله أودين (Odhin)[16] .

من المؤكد اننا نستطيع ، عندما ندرس الآثار الدينية والقبور القديمة ، ان نجد بعض الفوارق وان نميز بعناية بين أنواع النصب المقامة : فالنَشْز والكثيب والعروة والمسلة ترفع فوقها نار موقدة أو منارة ، وأحياناً توضع عليها حجارة ملساء ملطخة بالدم . وفي الحالة الأولى تكون مقامة للالهة السماوية ، بينما تكرس في الثانية لآلهة الأرض[17] . في الرموز المسيحية نستطيع التمييز بين الحجر غير المنحوت ، الخنثى ، والحجر المربع المؤنث ، أو على العكس ، المخروط ، الحجر « المنتصب » المذكر . وهذا الأخير يجد صورته في « السهم » وفي جرس الكنيسة الذي يعتبر المسلة المسيحية ، الشمسية حقاً ، والمتوجة بالديك ، طائر الفجر . فبيت الله والحجر المنصوب ومقرعة الجرس تعني ، حسب سان تيري[18] ، « التيقظ وانتظار الاتحاد الإلهي » . ولكن تبيان هذه التفاصيل يظهر مرة أخرى أسبقية الحركة الديناميكية على المادة التي تجسدها ، إذ انه لا يمكن للحجر أن يكون قضيبياً وسماوياً إلا إذا كان مرفوعاً ، وهذا الأمر واضح جداً في اصرار الرسامين الصينيين على جعل الجبل عمودياً . للرسم في الثقافة الصينية معنى فلسفي عميق ، وهو يشكل أساساً مادياً للتأمل الكوني ، ويعرف نفسه على انه « شان شواي » ، أي « الجبل والماء » . وهذان الرمزان يرتبطان بالمبدأين الجنسيين اللذين يتشكل منهما الكون : الـ « يانغ » والـ « ين » . الجبل ، في اللوحة العمودية والضيقة للرسام الصيني أو في الـ « كاكيمونو » الياباني ، هو المبدأ « يانغ » الذي ترتبط به فكرة التشمس وفكرة مجرى الهواء (فونغ) . وهذا التماثل الشمسي ، الذكري ، والسماوي ، الذي يدور حول النصب والقمة، هو الذي توصل إليه دونتانفيل في دراسته للتقاليد السلتية حيث تكرس

(14) Bachelard, **La Terre et les rêveries de la volonté**, p. 384.

(15) الجشوة هي أكمة من تراب أو حجارة كان السكندينافيون يقيمونها بشكل مخروطي فوق قبور ملوكهم الكهنة (المترجم).

(16) أودين هو كبير الآلهة في الأساطير الجرمانية، وهو إله الحرب والكتابة والشعر والسحر (المترجم).

(17) بيغانيول، المصدر السابق، ص 95 .

(18) يذكره دافي، المصدر السابق، ص 13 .

الجبال والصخور للإله بيلين (Belen) الذي يقابل ابولون (Apollon) عند السلتيين[19] . تؤكد ذلك أسماء الأماكن المرتفعة المشتقة في قسم كبير منها من اسم هذا الإله(...) ، كما أن دراسة أسماء المواقع الجغرافية في فرنسا تساهم في تأكيد هذه النظرية . ولكن اسم الإله الشمسي يرتبط أيضاً ، وبشكل أوثق ، بالحجر والجبل . فاسم العملاق الإلهي والشمسي في الفولكلور الفرنسي ، « غارغان أو غارغانتيا » ، (Gargan ou Gargantua) ليس مشتقاً ، كما يبدو ، من صورة الجذر (garg) الذي يعني الحلق أو الحنجرة ، بل من جذر أبعد تاريخياً ، يعود إلى ما قبل الهندي - أوروبي حسب رأي دوزا[20] (Kar ou Kal, gar ou gal) ، ويعني الحجر ، بينما يجد دونتانفيل نفس الجذر في اسم المرأة المسخ التي يتكون شعرها من الثعابين (gorgone) وفي اسم البديل المسيحي لغارغانتيا ، أي سان غورغون (Saint Gorgon) . الصخرة تسمى كاريك (Karrek) في لهجة سكان مقاطعة بريتانيا الفرنسية، فهي تحوي إذن نفس الجذر كما يحتوي عليه عدد من جبال بريطانيا مثل كورميلين وكورمورين ، وهو موجود في جبل كرملي ضاغ في تركيا وفي جبل الكرمل الشهير وجبل كالكاني في اليونان ، وأخيراً في كثير من أسماء الأماكن المرتفعة في فرنسا : كورماي ، شارماي ، كوربل ، كورباي ، كاراميل ، الخ . . . وكلها أماكن كانت مخصصة للطقوس الشمسية ومميزة بحجارة أو صخور يسميها الفولكلور حجارة أو براز أو وحل حذاء غارغانتيا[21] . ولكن ما يرتبط أكثر بالموضوع الذي نتكلم عنه هي الازدواجية التي توصل إليها دونتانفيل في التماثل الذي تكشف عنه دراسة أسماء الأماكن المرتفعة عند السلتيين . ثم ان المسيحية قد أعادت تكريس هذه الأماكن وذلك بنذرها للقديس ميشال الملائكي (Saint Michel Archange) . فالقديس ميشال الذي هزم عفاريت البحر والذي شطر التنين نصفين ، هو الخليفة المجنح للعملاق غارغانتيا ، وهو موجود في اسم شبه جزيرة سان ميشال الشهيرة وفي أسماء عدة قمم في مقاطعة سافوا كما في اسم جبل غارغانو في منطقة أبوليا الإيطالية والمعروف أيضاً بجبل سان انجلو (Monte San Angelo) . ومع قليل من المقاربة مع الأساطير اليونانية ، نجد أن الملاك المسيحي ليس بعيداً عن ابولون الاغريقي ، كما نجد ترابطاً بين الحجر ، بين القمم الشمسية ، والشمس والغراب ، الطائر الشمسي[22] . ونضيف على نظرية دونتانفيل بناء على التمجيد الشمسي للغراب عند

(19) دونتانفيل، المصدر السابق، ص 94 وما يلي .

(20) A. Dauzat, **la Toponymie française**, Payot, Paris 1946, P. 80 sq.

(21) دونتانفيل، ص 47 و203 .

(22) المصدر نفسه، ص 246 و302 .

السلتيين والجرمان ، ان رمزي الغراب والحجر يتطابقان لغوياً ـ لاشتقاقهما من نفس الجذر (Kar ← cr أو car ← gar) ـ ويرتبطان اسطورياً بالرمزية الشمسية . هذا المثل الجميل للتماثل ، الذي تلعب فيه الصوتيات دوراً مهماً ، يقودنا إلى رمزية هامة جداً ، هي الطائر .

2 ـ الجناح والملائكية

الجناح هو الأداة الارتقائية الأولى . وما سلم الساحر أو درجات المعابد سوى بدائل فظة له . هذا الاستقطاب الطبيعي لوضعية العمودية هو السبب الأساسي الذي يعلل سهولة تقبل وتفضيل التوق نحو الملائكية لهواجس وأحلام الطيران . فالميل إلى العمودية وإلى غايتها القصوى يقود إلى الاعتقاد بتحقيقها وإلى تبريرها وتعليلها . والخيال يتابع خط الانطلاق الوضعي للجسم . هذا ما أكده باشلار[23] بعد السحرة الروحانيين ، عندما رأى أن الجناح هو قبل كل شيء وسيلة رمزية للتطهير العقلاني . ولكن تنتج عن ذلك مفارقة غريبة ، هي أن الطائر لا يفترض غالباً على انه حيوان ، بل كرديف للجانح ، « فنحن لا نطير في عالم الخيال لكوننا نملك أجنحة ، ولكننا نعتقد ان لنا أجنحة لأننا نكون قد طرنا »[24] . وهذا السبب هو الذي يجعل موضع الجناحين اسطورياً غير متطابق على الاطلاق مع ما يؤكده علم الطيور : فالجناح المنخيَّل يتدلى من كعب الرجل عند كهان التيبت كما عند عطارد (Mercure) في الغرب ، أو في خيال الأدباء كيتز (Keats) ، شيلي (Shelley) ، بلزاك (Balzac) وريلكه (Rilke)[25] . تنزع عن الطائر حيوانيته لمصلحة وظيفته الخيالية ، وهذا ما يبين مرة أخرى أن الرمز يرتبط بالفعل وليس بالاسم . فالجناح خاصية لفعل الطيران وليس للعصفور أو للحشرة . وعلماء النفس الذين يستخدمون رائز رورشاخ يعلموننا أن تأويلات الطيور والفراشات تكون مجموعة متميزة بين الرموز الحيوانية ، يستثنى من هذه المجموعة الطيور الليلية والخفافيش التي تمثل مجرد نتاج للظلمات .

ترتبط الصور الطيرية برغبة دينامية في الارتفاع والتسامي . ولقد برهن باشلار ببراعة ، من بعد ميشليه (Michelet) وايشندورف (Eichendorff) وجول رينار (Jules Renard) ، ان النموذج التجريدي للطائر هو القبرة . هذا الطائر الذي يُرى بصعوبة يطير عالياً وسريعاً هو مثال الطائر السماوي الذي « يعيش في السماء » حسب قول

(23) Bachelard. **L'Air et les songes**, p. 29 - 30, 32.

(24) المصدر نفسه، ص 36 .

(25) المصدر نفسه، ص 65 ، 71 ، 78 .

جول رينار[26] . « القبرة هي صورة روحانية صافية لا تجد الحياة إلا في التخيل الهوائي حيث تشكل نواة استعارات الهواء والارتقاء »[27] . هكذا نرى كيف يرتسم ، خلف صورة هذا الطائر النقي ، تماثل مع النقاء بذاته ومع السهم الذي سندرسه بعد قليل . وباشلار يرسم خطوط « علم نفس مجنح » (ptéropsychologie) يتلاقى فيه الجناح والارتفاع والسهم والنقاء والنور .

وهناك طيور أخرى تجرد من حيوانيتها ، وان بدرجات متفاوتة ، كالعقاب والغراب والديك والنسر واليمامة . هذا التجريد يفسر السهولة التي تصبح فيها تلك الطيور شعارات ومراميز . فالعقاب المرتبط مثلاً بفن العرافة ذي المنشأ الهندو۔ أوروبي يصبح في روما حكراً على النبلاء والأشراف ، ثم يرثه عنهم أباطرة ونبلاء القرون الوسطى ، دون أن يوضع إلى جانب الطيور ذات الدلالة الجنسية البحتة ، كالنقار ، التي كانت شائعة في الطقوس الأرضية لغالبية شعوب البحر المتوسط[28] . العقاب الروماني هو ، مثل الغراب الجرمانو۔سلتي ، رسول السماء الأساسي ، وهذا هو المعنى الذي يؤكد عليه الحدس الشعري . فعند ڤيكتور هوغو مثلاً ، هناك « عقدة عقاب » واضحة ومتلازمة مع « عقدة الجبين » التي سنأتي على ذكرها قريباً ، وكما يقول بودوان ، فإن « عقاب الخوذة يحتفظ بفضيلة ونزاهة الأب المثالي »[29] ، كما اننا نجد في قصيدة « نهاية ابليس » ترابطاً جلياً بين الطائر والملاك ، ونرى الشيطان يفتدي كل خطاياه وشروره بريشة واحدة بقيت بيضاء . هذه الريشة تتحول إلى ملاك ينتصر على « الوحش الهرم الذي هو القدر » . ففي منظار « علم النفس المجنح » ، يكون مصير الجناح والريشة التحول نحو الملائكية .

اما اليمامة ، التي هي عصفور آلهة الجمال فينوس ، فإنها وان بدت مرتبطة في الغالب بإطار جنسي ، تبقى طائر الروح القدس و« كلمة الأم السماوية صوفيا» (الحكمة)[30] . وإذا كانت تلعب دوراً جنسياً في الميتولوجيا المسيحية ، فإن دورها

---

(26) المصدر نفسه، ص 99 .

(27) المصدر نفسه، ص 103 .

(28) بيغانيول، المصدر السابق، ص 105 ـ 107 .

(29) بودوان، ص 35 ـ 36 .

(نشير هنا إلى أن «عقاب الخوذة» هو عنوان إحدى قصائد «ملحمة العصور» لفيكتور هوغو، التي تحتوي على قصيدة أخرى «جبل الصقر» تتجلى فيها الفكرة التي يتحدث عنها جيلبير دوران هنا) المترجم.

(30) Jung. **Métamorphoses et symboles de la libido.** p. 26.

هذا يتسامى بشكل واضح ، والصورة الذكرية التي تعطى لهذا الطائر أحياناً ليست سوى تذكير للقدرة والعمودية والتسامي ، وإذا كان الطيران يترافق مع المتعة فإن تلك المتعة مطهرة كما يقول باشلار « النشوة في الطيران جميلة . . . وعلى عكس كل نظريات التحليل النفسي التقليدي ، فإن الطيران الخيالي هو متعة النقاء »[31] . ولهذا السبب فإن اليمامة ، والعصفور بشكل عام ، هي رمز صاف للشهوة المصعدة . يؤكد ذلك مقطع شهير من مسرحية « فيدرا » لراسين أو بعض المنمنمات التي نرى فيها يمامة الروح القدس ، المتلازمة مع ملائكية الطيران ، مثقلة بأجنحة تتدلى من رأسها وقوائمها . كل هذه الأسباب تجعلنا نضفي كثيراً من المزايا الأخلاقية على الطائر ، سواء كان لازورديا أم نارياً ، وتجعلنا نهمل حيوانيته لمصلحة القدرة على الطيران .

ان ما تحتفظ به الميتولوجيا هو جناح الصقر أوالجعل ، الجناح الذي تلصقه على صورة القوة : طفل مجنح أو ملاك أو ملاك مجنح ، لأن الجناح هو حسب قول توسينيل[32] : « طابع الكمال المثالي عند كل المخلوقات تقريباً » . وهذه الملاحظة تنطبق أيضاً على جناح الطائرة أو مجرد الطائرة الورقية ، إذ أن الطيار ـ مرموز أو غوينمير مثلاً[33] ـ هو في نظر الرأي العام ملاك طائر يتمتع بقدرات خارقة لا تقل عن تلك التي يملكها الساحر السيبيري . وهناك دراسة يجدر القيام بها وهي ميتولوجيا الطيران الذي يتطور بسرعة مذهلة في البلدان المصنعة : فالطيران الشراعي والنماذج المصغرة والقفز بالمظلة تبدو كأنها تمثل الحنين إلى حلم قديم بالقوة والنقاء . ويلاحظ التكنولوجي ان اللجوء إلى الطيران الخيالي ، في كل ثقافات المحيط الهادىء ، يسير جنباً إلى جنب مع الانجازات التقنية ، سحرية كانت أم جمالية ، التي تهدف إلى جعل الإنسان يطير أو يُطيِّر الطائرات الورقية أو البيارق . ان الحلم بالجناح وبالطيران هو اختبار خيالي للمادة الهوائية ، للهواء ـ أو للأثير ـ الذي هو المادة السماوية المثلى .

والمصورات الخيميائية ، الغنية بالأشكال الطائرة ، تساعدنا على أن نضع الجناح والطيران ضمن حدود رغبة علائية . ففي إحدى رسوم « المعرفة الخيميائية »

(31) باشلار، المصدر السابق ص 28 ـ 29 .

(32) باشلار ، المصدر السابق ص 82 .

(33) جان مرموز (Mermoz) هو أول طيار يقطع المسافة بين فرنسا وأميركا الجنوبية مباشرة وكان ذلك في 12/5/1930 ، وجورج ـ ماري غوينمر (Guynemer) هو أحد قادة سلاح الجو الفرنسي خلال الحرب العالمية الأولى ، حقق انتصارات ملحمية وقتل في الحرب سنة 1917 (المترجم) .

(Alchemia recognita)[34] ، نحصي عدداً كبيراً من الطيور : في وسط الـرسم تمّ وبجعة وطائر الفينيق ، وفي أسفله غراب . ومن المؤكد انه في هـذا الإطار المعقـد للكون الخيميائي المصغر ، هناك أهداف رمزية أخرى تتداخل ، كالالوان والأساطير الثقافية للبجع أو الفينيق ، الخ . . . ولكن من الثابت ان الطائر عموماً هو الذي يتوج العمل الذي يقبع الثعبان في أساسه وتتواجد الحيوانات الأخرى في وسطه . الطائر بشكله الأسطوري والأثيري ، طائر الفينيق ، هو الغاية المثلى ، هو حجر الفلاسفة .

الصورة الكيميائية هي إذن درس في الأخلاق : القـدرة على الطيـران قريبـة جداً ، كما يلاحظ باشلار ، من الطهارة ومن كنه الوجود . هكذا نرى مرة أخرى ان المعنى المجازي هو الذي يؤسس ، بل ويسبق تاريخياً المعنى الحقيقي لكون هذا الأخير معنى ميتاً ليس إلا . وحسب باشلار[35] أيضاً ، فإن هذا التوق النفسي نحو الانطلاق والارتفاع والنقاء هو الذي يميز الصـورة الهوائيـة للطائر . ثم أن مفـرداتنا الكيميائية المعاصرة لم تفعل أكثر من كشف بعض غوامض الرمز بقتلها إياه . وهذا التشاكل بين الجناحين والنقاوة يظهر صريحاً عند الشاعر بول إلوار الذي يقول وهو يحدثنا عن تجربة للنقاوة في شبابه : « لم يكن ذلك سوى رفرفة أجنحة في سمـاء الأبدية »[36] . وإذا كان تعدد الأيدي والعيون دليلاً للقوة عند الهندوس ، فإن التقاليد الساميّة ـ المسيحية تظهر لنا ان تعـدد الأجنحة رمـز للنقاوة ، الأجنحـة هي شارات ملائكة السماء كما يدل على ذلك السرّافون ذوو الستة أجنحة في نبوءة أشعيا[37] . الطهارة السماوية هي إذن الصفة الأخلاقية للطيران ، كما ان الدنس الأخلاقي هو صفة السقوط . ذلك ما يجعلنا نفهم تماماً الانقلابية العلاجية لهذا المبدأ عند ديزوي الذي يرى في كل استحضار نفسي لصورة الطيران استقراءً في نفس الوقت لفضيلة أخلاقية ولسمو روحي ، لدرجة اننا نستطيع القول أخيراً إن الانموذج الأساسي لأحلام الطيران ليس الطائر الحيوان وإنما الملاك ، وإن كل ارتفاع هو مشاكل للتطهير لكونه ملائكياً في الأساس .

---

(34) gravure reproduite in Grillot de Givry, **Museé des sorciers,** p.393.

(35) باشلار المصدر السابق ص 83 .

(36) Paul Eluard, **Donner à voir**, cité par Bachelard, ibid. p. 191.

(37) نقرأ في الفصل السادس من نبوءة اشعيا : « في السنة التي مات فيها الملك عزيّا رأيت السيد جالساً على عرش عال رفيع واذياله تملأ الهيكل . من فوقه السرافون قائمون ستة أجنحة ستة أجنحة لكل واحد باثنين يستر وجهه وباثنين يستر رجليه وباثنين يطير » . التوراة، نبوءة اشعيا (المترجم) .

سوف نستعرض فيما بعد الأسباب العميقة التي تجعل من كل ملاك محارباً إلى حد ما[38] ، بينما نكتفي هنا بدراسة الدوافع التي تجعل منه رامياً . ان صورة **السهم** التقنية تتناوب في كثير من الأحيان مع الرمز الطبيعي للجناح لأن العلو يتطلب أكثر من ارتقاء واندفاعاً واحداً فقط . ويبدو أنه بين السلم **والسهم** ، مروراً **بالجناح** ، **هناك** توسع في الانطلاق . ولكن هذا الاندفاع قابل للتعاكس ، والسهم يقابله **الشعاع** ، فالشعاع هو سهم معكوس لأنه يحتفظ في هبوطه « بالسرعة والاستقامة » .

إذا تتبعنا اشتقاقات اللغات الهندو ـ أوروبية نجد توافقاً في المصدر بين السهم (strala في الالمانية القديمة) والشعاع (Strela) في الروسية وStrahlen في الالمانية المعاصرة. ولكن السهم يجمع في تماثله مع الشعاع بين رموز الصفاء ورموز النور فتتصاحب بالتالي الاستقامة والعفوية مع الإنارة . أما الآن فإننا سنضع هذه التناغمات جانباً لنركز على الخاصة الغالبة فيها ونلاحظ ان هناك توافقاً في كتابات الأوبانيشاد الهندية بين الرماية والعلائية ، حيث يفتتح أحد فصولها بصورة العقلي « المقذوف » نحو الهدف السامي[39] ، بينما تظهر الصورة بشكل أوضح في فصل آخر نقرأ فيه[40] : « خذ قوس الاوبانيشاد (المعادلات) ، هذا السلاح القوي ، ضع فيه سهماً شحذته العبادة ، وتّر القوس بعقلانية مغمسة بشعور التوحيد وادخل في الأزل وكأنك ترمي على هدف . . . ان لفظة اوم (OM) هي القوس والروح هي السهم والأزل هو الهدف » .

هنا أيضاً ، كما في سلم الساحر السيبيري ، يصبح رمي القوس وسيلة رمزية للسمو ، وينوب البطل الماهر بالرمي عن الرجل الطائر ، غليوم تل يأخذ مكان ايكاروس أو غوينمير . وهكذا تتكون ، ضمن نمط تفكير يميل نحو التصوف ، جدلية متكاملة أو بالأحرى تبادل بين السهم ـ الواسطة والشعاع الذي هو نعمة . ولكن الأوبانيشاد تركز على السرعة والخفة والعفوية[41] ، فالسهم (sagitta) يلتقي مع فعل (sagire) الذي يعني « أدرك سريعاً » ـ هنا أيضاً نعود إلى الناحية اللغوية لنجد أن المعنى الحقيقي هو تجسيد لمعنى مجازي ـ ويصبح السهم ، الذي يقتضي استعماله تصويباً ، رمزاً للمعرفة السريعة ، ويكون مثيله الشعاع الخاطف الذي هو البرق .

---

(38) انظر فصل : «الرموز السلاحية».

(39) الاوبانيشاد الهندية، الجزء الأول، الفصل الأول.

(40) نفسها، الجزء الأول، الفصل الثالث.

(41) نفسها، الجزء الثاني، 4 ـ 6 .

اما فيما يختص ببرج القوس الفلكي ، فإن المنجمين يسندون إليه معنى تجاوز وتصعيد الطبيعة الحيوانية المعبر عنه بالسهم وبالطبيعة المزدوجة للظلمان الرامي الذي يمثل « انبثاق الإنساني من الحيواني » ، بينما يعتبر الروحانيون ان كوكبة برج القوس تعني « النور والبهاء والصفاء »(42) .

أخيراً ، وفي النهاية القصوى لرمزية سلاح النبال هذه ، في نقطة تحول رموز السمو نحو رموز التشكل والاختلاط والتلازم ، نستطيع إيجاد رمزية قوس قزح الذي هو علامة التحالف عند اليهود ، وجسر يمتد نحو العلائية عند هوميروس وفي الأساطير الشعبية السكندينافية والفولكلور الهندوسي والصيني(43) .

من خلال هذه التحولات التقنوية أو الطيرية للرمزية الارتقائية ، نلاحظ مرة أخرى ان نسق الحركة هو الذي ينظم الرموز وحتى العلامات ، وان دينامية الصور ، أي « المعنى » المجازي هو الذي يهم أولاً في استكشاف وقراءة الرموز وبعض العلامات الغنية بالدلالات ، والتوصل إلى المعنى الحقيقي للتصورات الذهنية .

3 ـ السيادة السماوية

ان هدف النبّال ، مثل القصد من الطيران ، هو الارتقاء دائماً ، وهذا ما يفسر لماذا كانت أغلب الميتولوجيات تعتبر ان القيمة الأساسية للخير هي « الأسمى » . وكما يقول ميرسيا الياد(44) فإن « العلو درجة لا يستطيع الإنسان العادي بلوغها ، فهي مقتصرة على المخلوقات الخارقة » . وهذا ما يفسر أيضاً تركيز الأديان على « عملقة » الألوهية ، تلك العملقة التي تسحب على الأبطال الأسطوريين والوطنيين وعلى كبار رجال السياسة الذين تضخم صورهم كما كانت تضخم صورة المسيح في الايقونات البيزنطية أو صورة أثينا في الميتولوجيا اليونانية . وفي الفولكلور الغربي لا يزال العمالقة موجودين حتى أيامنا هذه سواء في المقاعد والطناجر والحلل المنتشرة في فرنسا والمسماة غارغانتية أو في اسم بطل « الوقائع الكبرى » (Les Grandes Chroniques) المنتشر في مقاطعات شمال فرنسا والمتحول في جنوبها إلى اسم سان سامسون أو في أغلب مناطقها إلى العملاق سان كريستوف ، حارس الطرق البرية المهددة بالمياه بالإضافة إلى كونه حارس طريق الشمس(45) .

---

(42) Fabre d'Olivet, cité par M. Senart: **Le Zodiaque**, Roth. Lausanne 1948, p.338.

(43) سفر التكوين 9/13 ـ 17 وأنظر أيضاً: كراب، المصدر السابق، ص 180 ـ 182 .

(44) Eliade, **Traité de l'histoire des religions**, p. 17 sq.

(45) دونتانفيل، ص 34 ـ 36 .

تدفعنا هذه العملقة إلى التفكير بالعملية النفسية لتضخيم الصور والتي ترافق الأزمات الفصامية . فالفصام يشبه في تهيؤاته تخيل علائية كاريكاتورية ، إذ يتملك المرضى به احساس بأن شيئاً معيناً من حقل الإدراك يكبر بصورة هائلة . يشعرون بان « شيئاً ما يكبر » ، جسماً أو شخصاً أو مكانـاً ، كما أن لـديهم إفراطـاً في تضخيم الصور ، وهوسهـم في ذلك يسبب لهم نوبات قلق رهيبة[46] . سوف نرى فيما بعد ان هذا التضخيم المرضي يتوافق مع صور النور ومع وضوح غير اعتيادي لـلأشكال . واضطراب الفصامي يعود إلى شعوره بالاستلاب من قبل هذه القوة الخارقة التي تسيطر عليه .

الارتفاع والقدرة هما إذن مترادفان ، وهذا ما نلاحظه مع ميرسيا الياد[47] في لهجات الهنود الحمر حيث ان لفظة (oki) تعني عند قبائل الايروكوا القوي والمرتفع في نفس الوقت ، وعند السيوكس تدعى القوة العظمى (wakan) ، وهذا اللفظ قريب جداً من (wakam) الذي يعني عند هنود داكوتا « الأعلى » . كما أن قبائل الماوري في نيوزيلندة والأكبوسو في افريقيا والاندنام في البنغال وقبائل جنوب غرب استراليا وقبائل أرض النار في أميركا الجنوبية تعطي جميعها نفس التسمية للقدرة المطلقة وللأعلى أو الأسمى . ويركز مؤرخو الديانات[48] على صفة التوحيد بين إجلال السمـاء وعبادة « الأعلى » . فالسماء وحدها إلهية ، والتوحيد الأولمبي أتى بعد تميز اورانوس عن بقية الآلهة . ثم أن كبار آلهة العصور الهندو- أوروبية القـديمة زيـوس ودياوس وصـور وجوبيتر وفارونا واهورا - مازدا وأورانوس كلهم كانوا يعتبرون السادة الأقوياء للسماء المنيرة . ويهوه أيضاً ، مثل أنو السامي ، هو إله السماء . وإذا كانت السماء قد أنثت عند المصريين والهندو- صينيين ، فذلك عائد فقط إلى خطأ في القواعد ، مع ان السماء (تيان) عند الصينيين مرتبطة بكوكبة القدرة المطلقة المذكرة . وبالرغم من أن غرانيه[49] يرفض ان يرى في السماء علائية فإن ذلك لا يمنع أن يكون لها تـركيب خاص لكون مفهوم العمودية مرتبطاً عند الصينيين بمفهوم الطهر والصفاء . أخيراً نجد عند المغول وشعوب جبال الأورال والألتاي كلمة واحدة تعني السماء والله في نفس الوقت ، كما أن « الذات العليا » تسمى أيضاً السماء في اوبانيشاد الهنـدوس[50] .

---

(46) M.A. Sechehaye. **Journad d'une schizophrène.** P.U.F. Paris, 1950 p. 4.

(47) الياد، المرجع الأخير، ص 68 .

(48) بيغانيول، ص 140 ، كراب، ص 68 .

(49) M. Granet. **La civilation chinoise,*** Renaissance du livre, Paris, 1929, p. 511 et 522.

(50) الاوبانيشاد، الجزء الأول 1 ـ 2 ؛ الثاني 2 ـ 5 .

ولقد حلل بيغانيول بشكل جيد نفسية آلهة اللاتين السماويين عندما كتب[51] : « آلهة السماء ، آلهة الإرادة الصافية هم مقصد الشفاء ، وطقوسهم تنطلق من ترقب الخير والنعمة » . بينما يرى ميرسيا الياد[52] ان العنصر الأولمبي ، الشامخ والجليل ، والشمالي أيضاً، يشترك في كوكبة واحدة مع تمجيد النور والسماء والنار المطهرة، وهذا العنصر هو الذي يبجل ويمجد في الأماكن المرتفعة التي حللنا مدلولاتها الارتقائية : جبل ميرو (Meru) في الهند ، جبل سومور (Sumur) في الأورال والألتاي الروسية وجبال الطور والكرمل عند اليهود والمسيحيين .

ان التردد على الأماكن المرتفعة والتركيز على عملقة أو تأليه كل ارتفاع وكل ارتقاء ينمان عما يسميه باشلار بحق « موقف التأمل السلطاني »[53] المرتبط بالانموذج النوري ـ البصري من جهة ، وبالانموذج النفسي ـ اجتماعي للسلطة المطلقة من جهة أخرى . « ان التأمل من أعالي القمم ، يقول باشلار[54] ، يعطي شعوراً بسيطرة فجائية على الكون كله » . والشعور بالسيادة يرافق بالطبع المواقف والأوضاع الارتقائية . هذا ما يجعلنا نفهم ولو جزئياً لماذا امتزجت عند كثير من الشعوب صورة الله السماوي بصورة الملوك أو الأبطال الملحميين . فعند شعب الكورياك في فنلندا تسمى السماء « سيد الأعالي » و« المشرف » ، كما تسمى عند شعوب البلطيق والأورال « الخان الواسع الرحمة » ، وعند شعوب جزر سخالين وهوكايدو السيبيرية « السيد الإلهي »[55] .

هكذا نرى كيف يميل الموقف التخيلي للارتفاع ، والذي هو في الأصل نفسي ـ فيزيولوجي ، يميل ليس فقط نحو التطهير الأخلاقي ، نحو الملائكية والتوحيد ، بل يتصل أيضاً بالوظيفة الاجتماعية للسيادة .

فالصولجان هو التجسيد الإجتماعي لمفهوم الارتفاع . ولكن عصا الملك هي أيضاً عضو التذكير ، إذ يبدو من الضروري أن نضيف إلى السيادة السامية المفهوم الأوديبي للإله الأب ، الإله الذكر . ونحن ندرك بالتأكيد أن تعميم عقدة أوديب مجازفة كبرى ، إنما ، من الناحية البيولوجية ، حتى عند شعوب أرخبيل تروبريان في غينيا الجديدة، دائماً يلعب الذكر الخالق دوراً عائلياً. ودور الحماية للجماعة العائلية هذا

---

(51) بيغانيول، ص 93 .

(52) الياد، المصدر الأخير، ص 94 .

(53) Bachelard, La Terre et les rêveries de la Volonté, p.385.

(54) المصدر نفسه، ص 380 .

(55) الياد، المصدر السابق، ص 63 .

يتجه نحو الإعلاء والتعقلن من خلال انموذج الأب الحاكم والمسيطر . ثم ان مفاهيم التحليل النفسي التقليدي ، بعيداً عن كونهـا سببية في الأسـاس ، تأتي لتؤكـد من الناحيتين الاجتماعية والجنسية ، قصـدية الحركات الارتكاسية البدائية .

تتفرع عن هذه المماثلة بين السماء والسلطان كل الأنساب البـطولية (« أبناء السماء » والشمس . ويؤكد اليـاد[56] وجود ارتبـاط وثيق عند الفنلنـديين بين الخان السماوي والخان الأرضي وصفات الأبوة . فالخان الأرضي ، كما هو الحال بالنسبة لأباطرة الصين أيضـاً ، هو « ابن السمـاء » . هذا الارتبـاط بين السماء والأبـوة هو عالمي ، إذ يظهر عند شعوب البلطيق والأورال ، وعند الصينيين ، وعند شعوب بحيرة فيكتوريا وهنود ماساشوستس ، وفي التقـاليد السـامية والمصـرية . ثم تتحـول هذه الرمزية شيئاً فشيئاً نحو رمزية الزوج السماوي الـذي يخصب الآلهة الأم ويستحـوذ بالتدريج على صفات الأبوة والسلطة والذكورة . وهذا ما يحدث في الغرب للصولجان الذي تعلو عموديته المتسلطة « يد العدالة » أو « زهـرة زنبق » وهما رمـزان ذكريـان واضحان[57] .

يبدو مما رأينـا أن هناك انـزلاقاً من الأبـوة القانـونية والاجتماعية إلى الأبـوة الفيزيولوجية ، وان هناك خلطاً بين الارتفاع والانتصاب . ولقد برهن بودوان كيف أن فيكتور هوغو استطاع ، دون أن يصل إلى جنسية واضحة في رموزه ، أن يجمع في تشاكل أوديبي رائع بين « عقدة الجبين » ، رمز الارتفاع الطموح ، والصور الارتقائية والجبلية ، وأخيراً التمثل الإجتماعي للأب . إن كل الازدواجية الأوديبية تظهر عند هذا الشاعر من خلال رمزية الامبراطور نابوليون . والذم في بدايـة ديوانـه « القصاص » يخفي تبجيلاً يتوضح كلما توسعنا في القراءة . وتتوضح هذه الازدواجية أكثر من خلال التضاد بين نابوليون الأول ونابوليون الثالث . وتدخل في الرفعة الملكية للامبراطور الحقيقي صورة الطائر ، العقاب . « الرمز المشترك ، البدائي ، لـلأب ، للرجولـة وللقوة »[58] . ثم تتنوع هذه الصورة بدورها لتصبح صورة النسـر الجارح ، النسـر المهيب ، أي نسر جبال الألب الحر .

نرى إذن من كل هذه الأمثلة كم تتلاحم هـذه الكوكبـة السلطانية والأبـوية ، خصوصاً عندما تقـويها صـورة أوديب في المجتمعات الأبـوية ، ولكن يبـدو لنا أن

(56) المصدر نفسه، ص 63 وما يليها.
(57) غرانيه، المصدر السابق، ص 458 ـ 471.
(58) بودوان، المصدر السابق، ص 34.

دوميزيل هو من استطاع ، في نظرياته الشهيرة حول ثلاثية توزع القوة الاجتماعية عند الهندو ـ أوروبيين ، ان يبين ويعلل الرجولة السلطانية للقوة .

والقوة تبدو قبل كل شيء ملكية . ذلك ما تبينه رمزية رومولوس اللاتيني الذي يحميه جوبيتر ومارس في الوقت ذاته ، وعصا الملك التي يحملها هي عصا عرافة وصولجان في آن واحد . رومولوس هو النقيض الملحمي للثروات الأنثوية والزراعية . وما اقدامه على خطف نساء مدينة سابينا وتقدمتهن زوجات لجنوده سوى مظهر للشرخ الوظيفي الذي يفصل بين جوبيتر ومارس من جهة ، المجتمعين في شخصية الملك رومولوس ، واللذين يمثلان على التوالي السماء والنور والقوة ، وبين الوظيفة الثالثة من جهة أخرى ، والتي يرمز إليها كيرينوس إله المزارعين . يستنجد رومولوس بجوبيتر الذي تجتمع لديه القوة السحرية والقوة الحربية ، ضد ذهب السابينيين الذين يعبدون آلهة زراعية وقمرية . ونجد نفس الشرخ الرمزي عند الجرمان بين عائلتين آلهيتين : آس (Ascs) المحاربة والتي ينتمي إليها أودين ، تور وبالدر ، وفان (Vanes) المزارعة والتي تضم نيجوردر وفراير وفريجا . كما نجده داخل ثلاثية كارنوت (Carnutes) الغالية حيث يشكل ايزوس (Esus) وتارانيس (Taranis) مجموعة ملكية محاربة ضد توتاتيس (Teutatès) إلّه الجماعة الليلي والأنثوي . نسجل هنا القرابة اللفظية بين ايزوس بلاد الغال وبين ايروس (Erus) (السيد) اللاتيني وأشورا السنسكريتي (اله السحر) وأهورا الفارسي (الاله الاسمى)[59] .

يتضاعف هذا النسق الفاصل إلى حد ما داخل أغلب ألوهيات علم الأديان الوظيفي ، إذ أن الإله الأكبر نفسه يأخذ مظهرين متمايزين يصبحان فيما بعد متناقضين . والإله الأكبر هو مثرا ، سيد الرحمة والتفكير السليم والمنظم ، وهو أيضاً ڤارونا ، المحارب الشرس ، العنيف ، والبطل الملهم . هو نوما (Numa) المشرع والنبيل والملك الأبيض المحاط بهالة النور ، وهو في الوقت نفسه رومولوس العنيف ، المندفع لخطف نساء سابينا والمستنجد بجوبيتر ، ساحر المعارك . ولا يستطيع دوميزيل[60] ، بالرغم من حرصه الشديد على التقيد بالثلاثية الوظيفية ، إلا أن يعترف للسيد اللاتيني أو الجرماني بميل واضح نحو القتال ، فشعار رومولوس ذاته هو « القيمة المحاربة » ، ولا توجد مسافة كبيرة بين الصولجان والحسام .

وهناك ازدوجية نفسي ـ اجتماعية في السلطة التنفيذية . فجوبيتر الذي يحمي

---

(59) Dumézil, **Tarpeia**, Gallimard, Paris, 1947, p. 113 sq.
(60) Dumézil, **Indo - europeés**, p. 198.

ويوجه المعارك ، هو في ذات الوقت كاهن وعراف . ثم ان مارس نفسه ، مثال المحارب ، يسمى في كثير من الابتهالات « سيد المحافل »[61] ، والمشرع الأكبر . فسيف المحارب هو في نفس الوقت سيف العدالة ، وقوة التشريع ليست سوى عدائية تنفيذ منظمة ومؤطرة . وبالرغم من أن أودين ، كبير الملوك الإلهيين للجرمان ، يحارب بأسلحة غير السيف ، فيجب أن نعترف ، بالرغم من براهين دوميزيل الرائعة[62] ، بوجود تواطوء بين أودين وبين الأسلحة ، سيوفاً ورماحاً . باختصار ، إن كل قوة حاكمة هي قوة ثلاثية : كهنوتية وسحرية من جهة ، تشريعية من جهة أخرى ، وعسكرية أخيراً .

من خلال أنظمة اجتماعية متباعدة جداً كتلك التي عرفت في الهند القديمة أو الامبراطورية الرومانية أو المانيا أو اسكندينافيا ، برهن دوميزيل[63] باقناع وجود توزيع ثنائي للسيد إلى كاهن ـ عراف من جهة ، وملك ـ نبيل من جهة ثانية . والكاهن له نفس ميزات الملك ، كما أن طبقتي السحرة والنبلاء لا تنفصلان عن بعضهما ، وتظهر هذه الازدواجية في الثنائية الجرمانية لأودين الساحر وتير المشرع ، وفي الثنائية الهندية لڤارونا الكاهن ومثرا المشرع . إن أودين وڤارونا وأورانوس هم ملوك كهنة ، ملوك عرافون ، ملوك سحرة . وهذه الكلمة توصلنا إلى التقنيات الارتقائية التي خصص لها الياد كتاباً مهماً[64] . فبالإضافة إلى ما ذكرنا يبدو أودين كراموز لسلطان الأرض ويدعى « إله الرأس » ليصبح إلهاً ارستقراطياً خاصاً ببعض الطبقات الاجتماعية النادرة والشبيهة بكهنة الهند .

السلطان هو إذن في الوقت ذاته عراف ملهم ، ذو امتيازات ارتقائية ، وسيد مشرع ومنظم سلطوي للجماعة ، ونزيد على ذلك اننا لا نستطيع أن نفصل عن هاتين الوظيفتين الخواص التنفيذية والمحاربة . ان الثنائيين رومولوس ـ نوما وڤارونا ـ مثرا ، والثالوث أودين ـ أولن ـ صور ، يخفون في الواقع ثلاثية وظيفية لا تنفصم للسلطان والقوة السيدة ، يصعب فيها فصل التنفيذ عن التشريع عند الرأي العام . وسوف نرى فيما بعد كيف يبقى الحسام ، مع اكتسابه لميزات رمزية جديدة ، مرتبطاً بأنموذجات السلطان ، كيف يبقى على ارتباط دائم بالصولجان ويبقى منشطاً له بالحرب والجدال .

---

(61) Dumèzil, **Mitra-Varuna,** P.U.F. Paris, 1940, p.60.

(62) Dumèzil, **Mytles et dieux des Germains,** P.U.F. Paris, 1953, p. 27.

(63) Dumèzil, **Germains**, p. 20, **Indo-eurpèens**, p. 21-22.

(64) M.Eliade. **Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'exuase,** Payot, Paris. 1951.

4 ـ الرأس

نتساءل في البداية : الا تعتبر لعباً على الكلام عملية اتباع دراسة انموذج السلطان ، أي الرأس السياسي ، بدراسة الرأس بمعناه التشريحي والجسدي ؟ ونجيب على الفور أن اللعب على الكلمات له دائماً مغزى بالنسبة لعلماء النفس . وإذا كانت الأنساق العمودية تلتقي في الكون الاجتماعي الكبير مع انموذجات السلطان كما تلتقي في الكون الطبيعي الأكبر مع تقييم السماء والقمم ، فإننا سنلاحظ انه في الكون المصغر الذي يشكله جسم الإنسان أو الحيوان ، تنتج العمودية عدة ثوابت رمزية ليس أقلها الرأس . ويشبه روحانيو الارتقاء السماوي الرأس بقبة السماء التي يشكل الشمس والقمر عينيها[65] ، كما أن العمود الفقري يتماثل عند الڤيدا والبوذيين مع جبل ميرو المقدس والذي هو محور الكون[66] . فهناك ، كما يقول باشلار « انزلاق من العمودية إلى الفقرية »[67] . ولقد برهن علم السلالات أهمية تمجيد الجماجم في الماضي والحاضر على السواء ، فالجمجمة البشرية والحيوانية ، وجماجم الأيائل على وجه الخصوص ، تلعب دوراً مميزاً عند إنسان شو ـ كو ـ تيان البدائي في الصين ، كما عند البدائي الأوروبي في ويمار أو شتاينهايم أو كاستيلو[68] . ويظهر من بقايا الجماجم أنها جهزت بعناية وحفظت بطريقة التعفن المسبق ، وتوسيع فتحة مؤخرة الجمجمة ، والتلوين والتوجيه الطقوسيين ، وباختصار بطريقة قريبة جداً من التي يتبعها في أيامنا سكان جزر سلبيز في اندونيسيا . ويلاحظ ڤيرنرت ان الرأس بالنسبة للبدائي هو مركز الحياة ومبدأها ، وأن فيه القوتين الفيزيائية والنفسية ، وانه وعاء الفكر أيضاً[69] .

قد يكون تمجيد الجماجم هو أول محاولة دينية تقوم بها نفسانية الإنسان . وهذا التبجيل المعنوي للرأس لا يوجد فقط في أيامنا عند « صائدي الرؤوس » في أوقيانيا والفيليبين ، أو عند عبدة الجماجم في داهومي والاسكا وبورنيو ، بل ان « المتحضر » أيضاً يتراجع بسهولة نحو ممارسة سلخ الجماجم وصيد الرؤوس كما فعل الفرنسيون والانكليز في اميركا الشمالية خلال القرن الثامن عشر أو ما فعله الألمان مع

---

(65) دافي، المصدر السابق، ص 107 ـ 108.

(66) Eliade, **Le Yoga. Immortalité et liberté**, Payot, 1954, p. 238

(67) Bachelard. **Rêveries de la volonté**. p. 363 - 364.

(68) H.Breuil: «Le Feu et l'industrie lithique et osseuse à chou-Kou-Tien». in **Bulletin de la société géologique chinoise,** XI, Paris, 1931, P. 147; et Pierre Wernet. Le Culte de crânes à l'epoque palèolithique. in **Histoire Générale des religions,** I. p. 53.

(69) فيرنرت، المصدر السابق، ص 71.

معارضي النازية في معسكر بوخنوالد خلال الحرب العالمية الثانية . وفي الحقيقة فإن علماء السلالات يفرقون بين نوعين من الطقوس وذلك تبعاً لارتباط الأمر بالأقارب أو بالأعداء ، إنما يبقى تبجيل رمز الرأس واحداً في الحالتين ، سواء عند سكان جزر اندمان في خليج البنغال أو عند هنود بوليڤيا الذين يحفظون جماجم موتاهم بعناية في السلال ، أو عند هنود الجيفارو في جبال الانديز وشعوب الداياك في بورنيو وهنود الموندوروكو في البرازيل الذين يحتفظون برؤوس أعدائهم بعد قطعها[70] .

من المؤكد أن الجمجمة التي تبجل لكونها « رأس » الجسم يمكنها أن تأخذ مدلولات ثانوية وهامشية ، ولكننا لن نتوقف هنا الا مع المعنى الرمزي العام الذي تشترك فيه كل مظاهر الجمجمة : الفك الأسفل ، طاسة الدماغ ، قوسا الحاجبين ، ذبح الحيوانات القرنية ، الخ . هذا المعنى العام هو الذي أوضحته قبائل البامبارا في طقوسها الكونية حيث يبدو الرأس علامة الإنسان وملخصه التجريدي بالإضافة إلى كونه البرعم الذي ينمو الإنسان من خلاله في السن والعقل[71] . وهذا المعنى ذاته هو الذي يؤكده شاعر كبير متحضر مثل ڤيكتور هوغو الذي ترمز صورة الجبين ، الشائعة جداً لديه ، إلى التعالي والتكبر وإلى التفرد والتميز عن الآخرين حتى في وجه الألوهية ذاتها ، لدرجة جعلت شارل بودوان يكتشف عنده « عقدة جبين » واضحة[72] .

عندما يأخذ الخيال درب « مصغرات الكون » فإنه لا يتوقف في الطريق ، ومن الناحية التشريحية ، فإنه يفتش ، في سياق عملية تصغير بديلة سندرسها لاحقاً[73] ، عن بدائل تشريحية للرأس الجمجمي . ويبرهن لنا علم الرموز أن القدرة على تصغير الكون قد تتمثل على السواء بالرأس المرفوع أو الذكر في حالة الانتصاب ، وأحياناً أخرى باليد كما رأينا في حالة يد العدالة . **والذيل أيضاً** ، ليس في تذكارات الصيد وحدها ـ التي وجد فيها الدكتور بيشون مدلولاً اصطلاحياً ذكرياً له ـ يمكن أن يحل في بعض الحالات مكان الرأس ، ولكن ماري بونابرت تنتبه إلى ملاحظة هامة هي أن الأنصاب الحربية للرؤوس تضم في الغالب رموزاً تناسلية[74] .

وعليه فإن هنالك انتقالاً طبيعياً وتعاكساً رمزياً بين الرأس وعضو التذكير . وهكذا

---

(70) المصدر نفسه، ص 68 .

(71) ديترلان، مصدر سابق، ص 65 .

(72) بودوان، مصدر سابق، ص 14 ـ 15 .

(73) انظر الفصل الأول من الكتاب الثاني، عنوان: «انشودة الليل».

(74) بونابرت، المصدر السابق، ص 71 و73 .

يكون خصاء المحاربين عند مسلمي المغرب ومسيحيِّ الحبشة موازياً لاصطياد الرؤوس أو سلخها في ثقافات الهنود الحمر والأوقيانيين . اما في التشريح الحيواني ، فإن القرن ، الذي لا يفسد أو يبلى بسهولة ، والمعبر بشكله المتطاول ، هو الرمز الأمثل لقوة الرجولة ، خاصة وان ذكور الحيوان هي التي تحمل القرون . وتلاحظ ماري بونابرت ان لفظة قرن (queren) العبرية تعني القرن والقدرة في نفس الوقت ، وكذلك الأمر بالنسبة للسنسكريتية (srnga) واللاتينية (cornu)[75] . والقرن لا يعبر عن القدرة بشكله فقط ، بل أن وظيفته الطبيعية أن يكون صورة للسلاح القوي .

عند هذه النقطة بالتحديد تجتمع القدرة الكلية مع العدوانية . ذلك ما يظهر عند الڤيدا بقرون «أغني» الأبدية ، تلك الأسلحة التي صقلها وشحذها براهما بنفسه[76] . وكل قرن ينتهي بأن يعني القدرة العدوانية للخير كما للشر . فإله الموت « ياما » له قرون مثل خصمه الإنسان الكامل « مانجوسري » ، ومثل بعل ورمعام ، والأنهار اليونانية وباخوس اللاتيني وآلهة هنود الهوبي في أريزونا وهنود داكوتا وزعماء الهنود والاسكندر ذي القرنين وسحرة سيبيريا وراقصي هيكل مارس في روما[77] .

في التقاء القرون الحيوانية مع الرأس السياسي أو الديني ، نكتشف طريقة لاكتساب القوة بتملك سحري للأشياء الرمزية . القرن وذبح البقريات والأيائل هي شعار غلبة ، أي تفاخر وتملك للقوة . لقد كان الجندي الروماني الباسل يضع قرناً فوق خوذته ، وبهذه العدوى الرمزية نلامس جانباً من دور التميمة والحجاب : « إن تصوير بعض الحيوانات وهي حاملة لأسلحة طبيعية ، أو لأعضاء منفصلة من هذه الحيوانات ، تستعمل عموماً كوسيلة للدفاع ضد شر الشياطين »[78] . ثم تأخذ ماري بونابرت بوصف التمائم القرنية ، الافريقية منها والاميركية والأوروبية والأسيوية والأوسترالية، التي نستطيع أن نضيف إليها الأقراط المنقوشة والمكتشفة حديثاً في ايزي (Eyzies) وريموندان (Raymonden). هذه التمائم تلتقط القوة الخيرة فاصلة إياها عن الحيوانية . كما أن تملك تذكارات العدو أو فروة رأسه أو عضوه الجنسي أو يده أو رأسه ، يهب المحارب قوة إضافية .

قد نستطيع ببعض الجهد أن نقرب من التفتيش عن التذكارات ومن تبجيل

---

(75) بونابرت، المصدر نفسه، ص 62 .

(76) كتاب الڤيدا، الفصل السابع، 6/86 .

(77) بونابرت، ص 52 .

(78) المصدر نفسه، ص 55 .

الجماجم أو التمائم التشريحية فعل عدوانية الصيد نفسه وخاصة **الصيد بواسطة الكلاب** الشائع في فرنسا وفي أوروبا الوسطى ، وهذا الأخير يحصل عادة في فترة الخصب عند الحيوانات[79] . ولقد سجل باسكال منذ القرن السابع عشر ملاحظة هامة عن المعنى الغيبي للصيد ، نضيف عليها انه ليست مطاردة الأرنب ومحاصرته هي الأساس ، بل معنى الانتصار والتفاخر . ونستطيع أيضاً أن نقرب من الصيد بواسطة الكلاب عادة **مصارعة الثيران** في الثقافات الاسبانية التي يتماثل فيها بطل النور الذي يصارع حيوان الظلام مع المصارع الذي ينتصر في الحلبة[80] . ولكن يبدو لنا أن ماري بونابرت قد أخطأت عندما حصرت الانتصار في الصيد بالنظرة الفرويدية لقتل الأب[81] ، فهذا التحليل هو إلصاق غير مبرر بشخصية أوديب . ونحن نرى في هذه الممارسات الصيدية أو الحربية عملية تجريد عنيف ، بالسرقة أو الخطف أو الاغتصاب أو التشويه ، للقوة ورموزها المتخلصة من الأنوثة الرهيبة . فكما سبق وقلنا ، ليس المحظور والمقدس هو الذي يتبع التوتم ، بل العكس هو الصحيح : ان المحظور هو الذي ينم عن قلق أولي ، والنصب ، سواء كان توتماً أو شعاراً ، ما هو الا نتيجة إغواء ، خطير دائماً ، لقوة المحظور ، وهو ابعاد الأنوثة والحيوانية عنه . وذلك ما نلاحظه في طقوس العمادة المرتبطة به[82] . فالعمادة ، وخاصة في حالة الختان ، هي إعادة النظام لعالم ولوظائف اختلت بفعل هبوط كان عبارة عن التقاط للقدرة ، إذ يستعيد زيوس الرجولة من المغتصب الأنثوي ، الغول كرونوس . ويظهر في تبجيل التوتم ، وخاصة التوتم الجمجمي والحجاب ، أي في محاولة العودة إلى تراث الأجداد ، توجه صريح نحو التخلص من الزمن .

ان ما نعتمده هنا هي وجهة نظر يونغ وليس نظرية فرويد . فالأنوثة الرهيبة ، الغلمة الهدامة التي درسنا مظاهرها من قبل هي التي تهزمها غلبة رموز الرجولة[83] . والفكر يأخذ منحى بطولياً ورجولياً في العمل الحربي أو الانتصار الصيدي ، حتى اننا لا نستطيع القول ان التوتم والحجاب يتشكلان من التمييز العملي للرمز المجرد ، المنتقى والمفصول عن إطاره الزمني . في هذه النقطة المحددة تأتي النفسانية

(79) المصدر نفسه، ص 76 ـ 79.

(80) F. Sicilia de Arenzana. **Las corridas de toros, su origen, sus Progresos, sus vicisitudes**. Madrid, 1873.

(81) بونابرت، ص 80.

(82) انظر الفصل التالي، عنوان: « العمادة والتطهير ».

(83) H. Lot-Falk. **Les rites de chasse chez les peuples sibériens**. Gallimard, Paris, 1953. P. 97. et 128.

الإنسانية لتهزم قوى الشر وتستحوذ على القوة بفعل سلاح يطرد ويشل الحتمية الطبيعية المتمثلة بالعدائية والحيوانية . ان رمزية الحجاب والتوتم التي هي تعويضية في الأساس ، أي أنها تعتمد اختيار جزء بديلاً عن الكل ، هي وسيلة للتأثير على الحتمية الزمنية أكثر فاعلية من وسائل قلب المعاني التي استعرضناها سابقاً . ففي استعمال الحجاب والتوتم هناك تذكير بالقدرة، أي التقاط للقوى الطبيعية يظهر من خلال طريق يمر من الاعتداد والعدوانية الذكرية إلى استعمال الكلمة السحرية والتعبير العقلي . والكلمة السحرية ، ومن بعدها الكلام الدنيوي ، هما نهاية مسيرة طويلة من السحر التعويضي يمثل التطبيق الطقوسي لأنصاب وشعارات الرؤوس أو لتعاويذ القرون مظهرها البدائي ، كما أن الاستيلاء على الشعارات أو انتزاعها يمثلان المظهر الثقافي الأول للتجريد .

في وسط الطريق الموصل من الجسم الطبيعي والطلسمي إلى العلاقة المثالية ، نستطيع ان نحدد ممارسة الحركة الطلسمية التي يقدم لنا القرن واليد على وجه التحديد عدة أمثلة عنها : فعند الإيطاليين نجد اليد القرنية التي تبعد الشؤم وتجلب حسن الطالع ، وعند المسلمين هناك تعويذة على شكل يد مفتوحة ، وعند اليهود والمسيحيين توجد حركة المباركة والحماية باليد المفتوحة ، كما أن هناك وضعيات لا تحصى ، جسدية أو على الأقل يدوية يمارسها نُسّاك الهند في اليوغا أو تتكرر في المسرحين الصيني والياباني . هكذا يتحول الرمز ، عن طريق البديل ، أولاً إلى علامة ثم إلى كلمة ليتخلى فيما بعد عن دلالته لمصلحة السيمياء .

5 ـ خلاصة

في النهاية تبدو لنا الرموز الارتقائية مدموغة كلها بطابع استرداد قوة مفقودة وحيوية أضعفها السقوط . ويظهر هدا الاسترداد بثلاثة وسائل متقاربة جداً تصل فيما بينها رموز عديدة ملتبسة ولكنها وسيطة . فهو إما أن يكون ارتقاء أو انتصاباً باتجاه خارج حدود الزمن ، نحو فضاء ميتافيزيقي يرمز إليه السلم والانصاب والجبال المقدسة ، ونستطيع القول أن هذه المرحلة تمثل بلوغ طمأنينة ميتافيزيقية سامية . وإما أن يتمثل من جهة أخرى ، في صور أكثر وضوحاً ، يجمع بينها رمزا الجناح والسهم ، وفي هذه الحالة يأخذ الخيال طابع الزهد ليجعل من نسق الطيران السريع بعيماً لتصعيد الجسد وما يمثله وعنصراً أساسياً في تأمل الصفاء ، كما يمثل الملاك الثورية القصوى ، وحتى الانقلاب لمعنى الجنس . وفي المرحلة الثالثة تأتي القوة المستردة لتوجه هذه الصور الأكثر رجولة : الملكية السماوية أو الأرضية للملك المشرع ، للكاهن أو للمحارب ، أو الرؤوس والقرون القضيبية التي هي رموز من الدرجة الثانية

لسيادة الرجولة ، رموز يوضح دورها السحري المسيرة المشكلة للعلامات والكلمات .

ولكن خيال الأوج هذا يستدعي بالضرورة ، كما سبق لاليـاد أن برهن[84] ، الصور المتممة للإضاءة بكل أشكالها ومظاهرها .

---

(84) M. Eliade. **Images et Symboles**. P. 97 - 98.

الفصل الثاني
الرموز النورانية

1 ـ النور والشمس

مثلما يتعارض نسق الارتقاء بتفرعاته الرمزية نقطة بنقطة مع نسق الهبوط ، فإن الرموز النورانية ، وخاصة الشمس ، تتعارض مع رموز الظلام . وهناك تماثل واضح في كل أقطار العالم يجمع بين الارتقاء والنور . ذلك ما يدفع باشلار إلى القول : « إن عملية واحدة للفكر البشري تحملنا نحو النور والارتفاع معاً »[1] . هذا التماثل يبدو لناظري عالم النفس سواء عند بشر أسوياء يصفون بصورة عفوية آفاقاً مضيئة يرونها خلال ارتفاع خيالي ، آفاقاً « براقة » ، « لازوردية وذهبية »[2] ، أو عند ذهانيين يترافق لديهم سياق التضخيم الخيالي دائماً بـ « نـور ساطـع . . . مبهر . . . محـرق . . . رهيب »[3] . وتروي إحدى فصاميات سيشيهاي ما تتخيله قائلة : « ذات يوم ، عندما كنت في مركز الرعاية ، رأيت غرفتي تصبح فسيحة ومضاءة بنور باهر ، كهربائي ،ولا يعطي ظلالاً حقيقية »[4] . في هذه الحالة المرضية نجد أنفسنا أمام هوس قلق بالنور ، بالساطع والأملس ، المصحوبين دائماً بالإشارة إلى الأشياء والأشخاص والعناصر . تتابع المريضة : « تلك الإنارة كانت إدراكاً للاواقع » . وهكذا يصبح المستشفى النفسي ، الذي هو مكان حدوث تجلي اللاواقع ، « منزل الأشخاص المستنيرين »[5] ، إذ تقول الفصامية : « كنت اسميه بلاد التنوير بسبب النور الساطع ،

---

(1) Bachelard. **L'Air et les songes**. p. 55.

(2) Desoille. **Exploration**, p. 29 - 30 et 70 - 74.

(3) Séchehaye. **Journal d'une schizophrène**, p. 4, 5, 20, 21.

(4) المصدر نفسه، ص 6 .

(5) المصدر نفسه ص 38 .

المبهر والبارد ، النجمي ، وبسبب حالة التوتر الشديدة التي كانت تسيطر على كل الأشياء ، بما فيها أنا »[6] .

ان معظم الديانات تعترف بدورها بهذا التماثل بين السماوي والمنير : فالقديس أوغسطينوس والقديس برنار والكاتب المجهول (« البحث عن الإناء المقدس » La queste du Greaal) يشيرون إلى نفس التماثل بوضوح يوازي ما يظهر عند مرضى الطبيب النفسي : « في أعلى المدينة المقدسة ينتصب معبد عظيم . . . ما من حي يسكن تلك الأبراج العالية والتي تلمع وكأنها شيدت من أشعة الشمس الذهبية »[7] » . وكلمة (dingir) التي كانت تعني في بلاد ما بين النهرين « المضيء والساطع » ، كانت في الوقت نفسه اسم إله السماء ، كما ان الجذر السنسكريتي (div) الذي يعني البريق واليوم يعطي في اللاتينية dyaus ، dios ، deivos و devus ، ومنها يتفرع ، كما نلاحظ ، « النهار » و« الله » في كثير من اللغات المتحدرة عن اللاتينية . والأوبانيشاد، الغنية جداً بصور السهم والارتقاء السريع ، هي وملأى حقاً برموز النور ، فالله يسمى فيها « المتألق » ، وهو « اشراق ونور كل الأنوار وكل ما يتألق ليس سوى ظل ألقه »[8] . أخيراً ، فإن البامبارا ، مع كونهم من العرق الأسود ، يعتبرون ان إله الخير والسمو فارو « ينتمي إلى العرق الأبيض »[9] ، وان جسده مزيج من البياض والنحاس ، المعدن اللماع ، كما أن اللون المتخذ شعاراً له هو الأبيض ، والبياض هو لون القلنسوة التي يعتمرها المختون . من جهة أخرى ، فإن أسطورة فارو توضح تماماً تماثل الرموز التي نحن بصدد دراستها : يتوجه فارو وهو يعيد خلق العالم الذي لوثته آلهة الشر موسّو ـ كوروني نحو الشرق ، « مركز البياض » ، ويشبه ذلك البياض المضيء باللون الذي يعطيه السن للشعر فيسميه « الشيخ » لهذ السبب فقط ، ثم يجتاز دورة الشمس ليبلغ الغرب ، « بلاد شعب الشمس الساقطة »[10] .

في هذه الكونية المستوحاة من النور ، ينصرف فارو إلى تقسيم السماء إلى سبع سماوات طباق ، قريبة جداً من التي يتخيلها الساحر السيبيري أو التي يذكرها دانتي في « الكوميديا الإلهية » . وأدنى هذه المساوات أقلها نقاء لأنها ما زالت متسخة من آثار موسّو ـ كوروني ، بينما السابعة هي مقر فارو الملكي حيث توجد ماء العمادة والتطهير وحيث تلتجيء الشمس .

---

(6) المصدر نفسه، ص 21 .

(7) **La Queste du Graal**, cité par M. Davy, op. cit. p. 100.

(8) Mundaka Upanishad, II, 2 (7,9,10), II, 1 (4), III, 2 (1).

(9) ديترلان، المصدر السابق، ص 27 .

(10) نفس المصدر والصفحة.

من المؤكد أن فارو هو بالضرورة الجغرافية « إله للماء »[11] ، ولكن تقييمه الإيجابي يحدد كوكبة رمزية يلتقي فيها المضيء والشمسي والنقي والأبيض والملكي والعمودي ، صفات وخصائص تتعلق في نهاية المطاف بالآلهة السماوية .

ما هو جدير بالملاحظة أن النور ، في كل الحالات المذكورة ، يبدو « دون لون » أو « قليل التلوين » . وغالباً ما يبدو الأفق في أحلام اليقظة ضبابيا ومشعاً . ثم يبهت اللون ويختفي كلما تدرج الشخص في الحلم ، مما يجعله يقول : « شعرت عندها بإحساس عظيم بالصفاء »[11]. ذلك هو صفاء السماء الزرقاء والكوكب المشع ، ويبرهن باشلار أن هذه السماء الزرقاء والمحرومة من دغدغة الألوان هي « ظواهرية دون ظاهرة »[12] ، أي نوع من النيرڤانا البصرية التي يدغمها الشعراء مع الأثير ، مع الهواء « الفائق النقاء »[13] . ويؤكد علم النفس المعاصر هذه الصفة المميزة لزرقة السماء ، للأزرق الشاحب . والأزرق في رائز رورشاخ هو اللون الذي يسبب أقل نسبة من الصدمات الانفعالية ، بعكس الأحمر والأصفر[14] . وكما برهن غولدشتاين وروزنتال[15] ، فإن الألوان الباردة ، ومن بينها الأزرق ، تدفع باتجاه « ابتعاد عن الإثارة » . يؤمن الأزرق إذن الظروف المثالية للراحة والسكينة .

يجب أن نضيف **اللون الذهبي** إلى صبغة الزرقة التي تطبع النور السماوي . ولكن علينا الاحتراس من رمزية المذهّب التي تهدد بتحويل الخيال نحو الأحلام الخيميائية لجوهر الحميمية . فالأمر لا يختص هنا سوى بالذهب البصري ، بالذهب المظهري ، أي « لون الذهب » الذي يقول ديال[16] أنه يمثل الروحانية والذي يأخذ صفة شمسية واضحة . فبالنسبة للخيال ، يأخذ الذهب معنيين متقابلين وذلك بحسب ما يكون بريقاً أو مادة ينتجها حجر الفلاسفة . ولكن غالباً ما يمتزج هذان المعنيان ليعطيا رموزاً شديدة الالتباس . ونحن سنحاول هنا الا نأخذ بالاعتبار سوى الذهب كبريق فنجد انه يلتقي مع النور والارتفاع ويتضافر مع الرمزية الشمسية . انطلاقاً من هذا المعنى يجب ان نحلل الصور العديدة للنور الذهبي التي يزخر بها « نشيد رولان »

---

(11) ديزوي، المصدر السابق، ص 70 ـ 74.

(12) المصدر السابق ص 194.

(13) يعطي باشلار امثلة على هذا النقاء من لامرتين وغوته وهولدرلين وبول كلوديل.
Air et songes, p. 197, 199, 201.

(14) بوخنر، المصدر السابق، ص 47.

(15) K. Goldstein &. O. Rosenthal. **Zum problem der Wirkung der Farben auf der organismus**. Zurich, 1934. p. 10, 23.

(16) P. Diel. **Le symbolisme dams la mythologie grecque**. Payot, Paris, 1952. p. 176.

والتي أوحت للكاتب كوهين بعنوان كتابه : « البريق (La chanson de Roland) العظيم للعصر الوسيط » (La Grande clarté du Moyen-Age) .

وفيما عدا التماثل الجلي بين الشمس والشعر واللحية البيضاء ، التي لا يمكن إلا أن تذكرنا بصفات فارو ، فإننا لا نجد سوى انسياب الشمس وبنات شعرهن من ذهب وفرسان متألقين ، وثياب أو لحى « بيضاء كالزهر الناصع »(17) . الذهبي مرادف إذن للبياض ، وهذا الترادف يتوضح أكثر في « سفر الرؤيا » حيث يجمع خيال القديس يوحنا في كوكبة واحدة بين الشعر الأبيض كالثلج ، كالصوف ، والعينين البراقتين ورجلي ابن الإنسان اللتين « كأنهما من نحاس خالص قد أحمي في أتون » ، ووجهه الذي « يضيء كالشمس عند اشتدادها » ، وبين التاج الذهبي والأكاليل الكثيرة والسيف الذي يقضي به على الأشرار(18) . ثم ان الألهة السماويين لشعوب البورياك والالتاي في روسيا لهم خصائص ذهبية ، مثلهم في ذلك مثل الفيديين الذين يعطون ملامح ذهبية لمثرا واتباعه(19) . كما ان زيوس يأخذ مظهر مطر ذهبي لكي يولد البطل المائي برسيوس . وسرقة هيرقليس للتفاحات الذهبيات التي تحرسها آلهة المغيب تعتبر انتصاراً شمسياً يحققه بطل شمسي . نضيف إلى ذلك أثينا ، الآلهة المسترجلة « ذات الخوذة الذهبية » ، والتي ولدت من جبين زيوس . أخيراً ، وفي الرمزية الخيميائية ، ننتقل باستمرار من تأمل مادة الذهب إلى بريقه ، فالذهب ، بلمعانه ، « يحتوي على فضائل الشمس في جسمه » ، والشمس تصبح من هذا المنطلق العلامة الخيميائية للذهب(20) . الذهب ، بفضل اللون الذهبي ، هو « نقطة من نور »(21) .

الشمس ، وبصورة خاصة **الشمس الصاعدة** أو المشرقة ، تصبح بمظاهرها المختلفة ، من الارتفاع والنور إلى الشعاع والذهبي ، الاقنوم الأمثل للقوى السماوية . ويصبح ابولون بالتالي مثال « الإله الشمالي » ، إله الغزاة الهندو-اوروبيين ، إله النور والحرارة المنتصر في العصر الهلستاتي (الحديدي) الأول ، مجد النار والسماء(22) . ذلك ما دفع دونتانقيل لأن يفتش في الاشتقاقات اللغوية عن

---

(17) E. Bruyne. **Etudes d'esthétique médiévale**, tome III. De Tempel, Bruges, 1946 p. 13 - 14.

(18) رؤيا القديس يوحنا: الفصل الأول (14، 15، 16)، الرابع عشر (14)، التاسع عشر (12 - 13 و22).

(19) Eliade. **Histoire des religions**, p. 62, et Yung. **Libido**, p. 97.

(20) باشلار تكوين العقل العلمي صدر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر «Formation de l'esprit scientifique p. 136, 143.

(21) 'a Del Vasto. **Commentaire des Evangiles**, Denoël, 1951, p. 137.

(22) بيغانيول، مصدر سابق، ص 101 - 104 .

جذور مشتركة تجمع بين ابولون والبريق والشمس وأحياناً القمر[23] . ومهما يكن من أمر فإن الشمس تعني أولاً النور ، بل النور الأسمى . ولقد كان السيد المسيح يشبه بالشمس في القرون الوسطى فيدعى « الشمس المنقذة » و« الشمس التي لا تغيب » ، ويذكر أحد رجال الاكليروس ان المسيحيين كانوا ، حتى القرن الخامس الميلادي ، يعبدون الشمس المشرقة[24] . إضافة إلى ذلك فإن الشمس الصاعدة كثيراً ما تشبه بالطائر ، إذ كان الإله الخالق أتوم يوصف عند المصريين على انه « العنقاء التي تعيش في هيليوبوليس » وكان يتباهى بانه « صنع بنفسه إكليل الريش الذي يتوج رأسه » . كما ان رع ، الإله الشمسي العظيم ، كان له رأس صقر ، بينما تتمثل الشمس عند الهندوس بعقاب ، وأحياناً ببجعة[25] . والمجوس يشبهون الشمس بديك يعلن طلوع النهار ، في حين أن أجراس الكنائس المسيحية ما زالت تحمل هذا الطائر الذي يرمز إلى يقظة النفس التي تنتظر الروح القدس ، تنتظر ولادة الفجر البهي[26] .

هنا تبدو إذن قوة الخير للشمس المشرقة ، الشمس التي تهزم الليل ، إذ يجب الا ننسى أن النجم يمكنه أن يأخذ مظهراً شريراً ومفترساً ، وأن يكون في هذه الحالة « شمساً سوداء » . الصعود المنير هو الذي يعطي إذن للشمس قيمتها الإيجابية . والشرق كلمة تحمل معاني الخير حتى في لغة الصائغ الذي يصف بها بريق اللؤلؤة ، أو في المفردات المسيحية أو الماسونية . كما أن المصريين والفرس والمسيحيين يتوجهون نحو الشرق في صلواتهم ، لأن الفكر ، كما يقول القديس أوغسطينوس ، « يتحرك ويتوجه نحو ما هو أفضل » . وفي الشرق توجد الجنة الأرضية[27] . وتحدد المزامير صعود المخلص في الشرق[28] الذي يحدد فيه القديس متى عودة المسيح المخلص[29] . وحسب قول دافي وهو يحلل التوجه نحو الشرق للمعبد المسيحي ، فإن الشرق يدل على الفجر ويملك الإتجاه الأساسي ، اتجاه اليقظة ، « والشرق عند الصوفية يعني الاشراق »[30] .

---

(23) دونتانفيل، مصدر سابق، ص 90 ـ 94.

(24) Saint Eusèbe d'Alexandrie, cité par Jung. **Libido**, p. 99.

(25) يونغ ، نفس المصدر ص 82 ؛ كراب، مصدر سابق، ص 83 .

(26) دافي ، مصدر سابق، الجزء التاسع ، ص 143 .

(27) « وغرس الرب الاله جنة في عدن شرقاً». سفر التكوين. 8/2 (المترجم).

(28) سفر المزامير. 34/67 .

(29) «مثلما ان البرق يخرج من المشارق ويظهر إلى المغارب كذلك يكون مجيء ابن البشر» انجيل متى. 27/24 (المترجم).

(30) دافي ، المصدر السابق، ص 142 .

تتقاطع تقاليد المكسيكيين القدماء مع تقاليد البحر المتوسط بهذا الخصوص . فالشرق هو مسقط رأس الشمس وفينوس ، وهو موطن البعث والشباب . هنالك ، « من صوب النور » يعود الآلهان « ناناواتزن » و« كوتزالكواتل » إلى الظهور بعد بعثهما ، الأول على صورة الشمس والثاني بصورة كوكب الزهرة . وهناك أيضاً توجد الجنة الأرضية (Tlalocan) .

نستطيع من خلال هذا المثل على الشرق المكسيكي أن نكتشف الفرق بين الانموذج والرمزية البسيطة : فاللون الانموذجي للشرق هو ، في المكسيك كما في بقية البلدان ، الوردي أو الأصفر ، ولكن لسبب جغرافي هو موقع الخليج شرق المكسيك والجبال الماطرة شرقي مكسيكو ، دعي الشرق أيضاً « البلاد الخضراء » . هكذا ، كما يقول سوستال[31]، « أضحت الصورة الشمسية والصورة المائية النباتية . . . متطابقتين لتشملا هذه المنطقة من الخليج التي هي في نفس الوقت بلاد الشمس الحمراء عند شروقها وبلاد المياه الخضراء والزرقاء » .

اما بالنسبة للشمس في السمت فإنها تحمل عند الازتاك نفس اسم إله الحرب « ويتزيلوبوتشي » الذي يهزم النجوم وآلهة الظلام كويولكزكزاو وهكي » . وهو ذاته مولود من زواج الآلهة الأرض مع روح محارب تحولت إلى طائر العسل[32] . هكذا يجتمع في تماثل رائع الشمس والشرق وقبة السماء مع ألوان الفجر والطائر والبطل المحارب المنتصب في وجه قوى الليل والظلام .

وفي النهاية ، هناك رمزية أخرى ترتبط برمزية الشمس ، تلك هي هالة الشمس ، أكليل الأشعة الذي هو خاصية مثرا ـ هليوس والذي ابتدأ بالظهور على النقود الرومانية مذ اتخذ يوليوس قيصر اسم « الشمس التي لا تقهر » (solis invicti) ، ثم بلغ الأوج في أيام لويس الرابع عشر ـ « الملك الشمس » في فرنسا[33] . من المؤكد أن صورة الاكليل والهالة تنضوي تحت الكوكبة الرمزية للدائرة والمركز في كثير من الثقافات ، ولكن الاكليل في الأصل ، مثل الهالة المسيحية أو البوذية ، يلتقي مع الرمزية الشمسية ، كما أن حلق رؤوس الكهنة بشكل اكليل ، وأكاليل العذارى ، مع كون الأول معروفاً لدى كهنة الشمس المصريين ، لهما أيضاً دلالة شمسية[34] .

---

(31) سوستال، مصدر سابق، ص 58 وما يليها.

(32) المصدر نفسه، ص 59 .

(33) المصدر نفسه، ص 23 ـ 24 .

(34) دافي، مصدر سابق، ص 181 .

وباشلار هو الذي يتوصل إلى المعنى العميق للاكليل عندما يرى فيه « انتصاراً للفكر الذي يتوضح لنفسه شيئاً فشيئاً . . . والهالة تحقق أحد أشكال النجاح ضد مقاومة الصعود »[35] .

خلاصة القول أن تماثل النور والارتفاع يتكثف برمزية الهالة والاكليل ، وهاتان الأخيرتان تلعبان في الرمزيتين ، الدينية والسياسية ، دور الرقم الواضح للعلائية .

2 ـ العين والكلمة

غالباً ما تظهر صور الهالة خلال تجارب أحلام اليقظة. ووجه الشخصيات المُتَخَيَّلة يتحول خلال صعودها الخيالي ، إلى « هالة من نور ساطع » . في نفس الوقت يكون الانطباع الذي يأخذه المريض انطباع **النظرة** ، النظرة التي تمثل، برأي ديزوي[36] ، تلك العلائية النفسية التي يسميها فرويد « الأنا العليا » ، أي نظرة فاحصة للضمير الأخلاقي . هذا الانزلاق من النور ، من الهالة النورانية إلى النظر ، تبدو لنا طبيعية جداً ، لأنه من الطبيعي أن تكون العين ، أداة البصر ، مرتبطة بمادة الإبصار ، أي بالنور . ولا يبدو لنا من المفيد أن نفصل ، كما يفعل ديزوي ، صورة العين عن رمزية النظرة . فهذه الأخيرة بحسب رأي الكاتب[37] هي رمز الحكم الذاتي ، رمز رقابة « الأنا العليا » ، بينما لا تمثل العين سوى رمز هزيل يعني مراقبة عادية . ونحن نرى من جهتنا أن النظرة تتخيل بطريقة أو بأخرى على شكل عين ، حتى ولو كانت مغمضة . ومهما يكن من أمر فإن العين والنظرة ترتبطان دائماً بالعلائية . ذلك ما تلاحظه دراسة الأساطير العالمية بالإضافة إلى التحليل النفسي . وينتبه الفيلسوف الكييه إلى جوهر العلائية هذا الذي يضم النظر فيقول[38] : « كل شيء نظر . ومن لا يعلم ان النظر لا يتم إلا عن بعد ؟ ان جوهر النظرة الإنسانية نفسه يدخل في المعرفة البصرية فاصلاً معيناً » . كما أن بودوان يبرهن وهو يحلل ما يسميه « عقدة المشاهدة » ان هذه الأخيرة تجمع الرؤية والمعرفة في داخل تقييم حاد للأنا العليا لا يمكن إلا أن يذكرنا بـ« التأمل الملكي » . العزيز على قلب باشلار . فالأنا العليا هي قبل كل شيء عين الأب ، ومن بعدها عين الملك ، ثم عين الله ، وذلك بسبب الرابط القوي الذي يوجده التحليل النفسي بين الأب والسلطة السياسية والسلطة

---

(35) Bachelard. **L'Air et les songes**. p. 67 - 68.

(36) ديزوي، مصدر سابق، ص 90 .

(37) المصدر نفسه، ص 91 .

(38) Alquié. **Philosphie du surréalisme**, Flammarion, Paris, 1955, p. 185.

الأخلاقية . هكذا يعود خيال ڤيكتور هوغـو باستمرار ، وبالرغم من استقطاباته الأمومية والحلولية القويـة ، إلى مفهوم لاهـوتي أبوي لله « الشـاهد » ، المتـأمل والحكم ، والمرموز إليه بالعين الشهيرة التي تلاحق القاتل قـابيل في « ملحمـة العصور » (La Légende des siècles) . وعلى عكس ذلك ، فإن كلاً من المخادع والخبيث والخائن يبـدو أعشى أو أعمى . تشهد على ذلـك أبياتِ شهيـرة من الـديـوان نفسـه أو من «القصـاص» (Les châtiments) .

لسنا بحاجة لأن نستعين هنا بالترسانة الأوديبية لكي نقرن العين والبصر بنسق الصعود وبمثاليات العلائية ، ولكننا نذكّر أن ارتكاسات الدوران واتجاه العمودية تقرن العوامل الحسية الحركية والحسية العضوية بالعوامل البصرية . وعندما يتحدد الاتجاه بالنسبة إلى الدوران فإن العلامات البصرية تستـطيع أن تؤمن تكيفـاً تعويضيـاً يحدد الوضع في المكان ويحقق التوازن الطبيعي . في هذه النقطة كما في كثير غيرها تأتي المحركات الأوديبية لتلتقي مع الانطباعات النفسي ـ فيزيولوجية .

والأساطير من جهتها تؤكد تماثل العين والنظر والعلائية[39] الإلّهية، إذ أن الإله السماوي ڤارونا يسمى « ذو الألف عين » ، وهو ، مثل إله هوغو ، « الذي يرى كل شيء » و« الأعمى » في الوقت نفسه[39] . كما أن أودين الثاقب النظر ـ والذي هو أيضاً أعور ، وسنشرح بعد قليل هذه الخاصية ـ هو الإله « الجـاسوس »[40] . وفي مزامير داود فإن يهوه هو الذي لا يخفى عليه شيء : « أين أذهب من روحك وأين أفر من وجهك . إن صعدت إلى السماء فأنت هناك وإن اضطجعت في الجحيم فأنت حاضر »[41] . وعنـد شعب أرض النار وبعض شعـوب سيبيريـا وكثير من الشعـوب الأخرى تعتبر الشمس « عين الله » . كما أن الشمس هي عين مثرا وڤارونا عند الڤيدا ، وهي عند الفرس ع ن اهورا ـ مزدك ، وعند اليونان هليوس هي عين زيوس ، وعند المصريين عين رع .

ويـلاحظ كراب[42] ببـراعة ان الخيـال ينتقل بسهـولة من « العين التي تـرى الجرائم » إلى العين التي تنتقم منها . وكما يحدث في الانزلاق من منزلـة الخالق الأسمى إلى وظيفة السيد الاجتماعية ، ننتقل من صفة البصير إلى دور القاضي وحتى إلى دور العراف . فعند اسخيلوس يستنجد بروميثيوس بقرص الشمس « الذي يرى كل

---

(39) Eliade. **Images et symboles**. p. 127.
(40) Dumézil. **Dieux des Germains**, p. 21 et 29.
(41) مزامير داود. 138 /7 ـ 8 .
(42) كراب، مصدر سابق، ص 89 .

شيء» . كما أن كراب يكتشف حالات كثيرة تلعب فيها عين الشمس دور المنصف . ففي بابل تعتبر الشمس القاضي الأسمى ، وعند الكورياك واليابانيين تفترض السماء إما « المراقب الأعظم » ، واما « الشاهد على الجرائم الخفية »[43] .

ان تماثل الشمس السماوية والبصر يكشف إذن عن مقاصد فكرية وأخلاقية : فالبصر يرتبط بالتبصر وبالبصيرة[44] . ومن المسلم به في علم البصريات ان الشعاع مستقيم ومباشر بكل ما لهاتين الكلمتين من معنى : وضوح وعفوية واستقامة النور كالإستقامة الأخلاقية السامية . والحدس الشعري يتوصل إلى هذا التماثل عندما يتوجه إلى « وقت الظهيرة المنصف » فيقول :

« ... **العدالة الرائعة للنور ذي الأسلحة التي لا ترحم** »[45] .

ويبدو لنا أن هذا التماثل يوضح جزئياً غرابة كثير من الملاحم الهندو - أوروبية التي تظهر فيها القدرة الإلهية عوراء . لقد ركزنا فيما سبق على التقييم السلبي للعمى ، ولكن ما يلفت النظر هنا ، في عملية تلطيف هذه العاهة ، أن الشخص الأعور لا يظهر وحيداً أبداً ، وإن وظائفه الجسدية الأخرى سليمة تماماً . فأودين الألماني الأعور يظهر دائماً مصحوباً بالاكتع تير . وهوراتيوس كوكليس ، العملاق الساحر الذي يرمي بنظرات رهيبة من عينه الوحيدة ، لا ينفصل أبداً عن موشيوس سكاڤولا المبتور اليد . ويعتقد دوميزيل[46] ان أودين وافق على فقدان إحدى عينيه كعضو مادي لكي يكتسب المعرفة الحقيقية ، السحر الأكبر ، رؤية ما لا يرى . لقد سلم عينه للساحر « ميمير » حتى يسمح له هذا الأخير أن يشرب يومياً من نبع الفطنة . التضحية بإحدى العينين ، التي نجدها أيضاً في ملاحم « ذريتها راشترا » و« يودهيشتيكا » أو « ساڤيتري وبهاغا » ، هي إذن وسيلة « لتقوية النظر » ولاكتساب التبصر السحري .

نلاحظ إذن أن التقييم الأقصى لعضو البصر ، من الناحيتين الفكرية والأخلاقية ، يوصل إلى التضحية به ، لأن العضو الجسدي يتصعد ليحل مكانه نظر آخر ، انموذجي بالمعنى الأفلاطوني للكلمة . والتضحية بالعين ، التي نجدها أيضاً

---

(43) المصدر نفسه، ص 90.

(44) نلفت هنا إلى المصدر المشترك لهذه الكلمات الثلاث في اللغة العربية، مما يعزز رأي الكاتب في الترابط بين النظر والفكر والأخلاق. (المترجم).

(45) Paul Valéry **Poésies**. p. 147.

(46) Dumézil. **Indo - européens**. p. 29 - 30.

في الانجيل[47]، هي تحويل للبصر إلى بصيرة .

سوف نعود بالتفصيل إلى عملية قلب القيم بالتضحية[48] والتي هي قريبة جداً من طريقة لغوية للتورية تدعى « نفي الضد » . في داخل هذه المسيرة التصعيدية التي تضحي بالركن المادي للإستعارة لتحتفظ بمعناها الصافي فقط ، نجد نوعاً من أفلاطونية ما قبل أفلاطون ، وفي هذا المنظور المثالي تتقاطع الكلمة واللغة ، اللتان هما وريثتا مفردات النظر الرمزية ، مع البصر المأخوذ كتبصر ، أي حدس أقصى وفعالية قصوى . ونفس المنحى المثالي هو الذي يعطي للتأمل الإشراقي وللخطاب طاقة فعالة : فعند أفلاطون تعتبر الرؤية الأسطورية الوجه الآخر لجدلية الكلام : البرهان مرادف للبيان[49] .

الكلمة، في الإصحاحات الخمس الأولى من انجيل يوحنا ذي الصبغة الأفلاطونية، مقرونة بالنور بشكل صريح ، « النور الذي يضيء في الظلمة »[50] . ولكن تماثل النور والكلمة أقدم وأشمل بكثير من أفلاطونية القديس يوحنا. إذ أن نصوص الأوبانيشاد تقرن باستمرار النور ، وأحياناً النار ، بالكلمة . وفي الملاحم المصرية ، كما عند اليهود القدماء، تسبق الكلمة خلق الكون، فأولى كلمات يهوه في «سفر التكوين»: « وقال الله ليكن نور فكان نور »[51] . ويبرهن يونغ أن الاشتقاق اللغوي لـ « ما يلمع » هو نفسه عند الهندو - اوروبيين الذي ينتج عبارة « تكلم » ، وان نفس الاشتقاق المزدوج موجود عند المصريين ، كما أن يونغ يذهب أبعد من ذلك عندما يتوصل إلى إيجاد قرابة بين جذري كلمتي « لغط ، تمتم » و« طائر التم » الشمسي ، فيرى في ذلك ابرازاً اسطورياً للتماثل الاشتقاقي بين النور والكلمة[52] . ذلك أن الكلمة ، كالنور ، هي الاقنوم الرمزي للقدرة المطلقة. ففي ملحمة كاليڤالا الفنلندية يملك البطل الخالد ڤاينامويننن (Wainamoinen) الحروف السرية ، وهذا ما يجعله يمتلك القوة . كما أن أودين ، ڤارونا الجرمان الأعور ، يتصرف هو الآخر بسحر الطلاسم[53] . واسم ڤارونا ذاته (Varuna) قد يكون تصحيفاً لكلمة طلسم (rune

(47) «فإن شككتك عينك اليمنى فاقلعها والقها عنك فإنه خير لك أن يهلك أحد أعضائك ولا يذهب جسدك كله إلى جهنم». انجيل متى 30/5 (المترجم).

(48) انظر الفصل الأول من القسم الثاني من الكتاب الثاني، عنوان: «الحيوانات القمرية».

(49) Frutiger. **Les Mythes de Platon**. Alcan, Paris, 1930 p. 11, 268 - 269.

(50) انجيل يوحنا. 1/1 ـ 5 .

(51) سفر التكوين 1/3 .

(52) Jung. **Libido**. p. 155.

(53) **kalevala**. III chant; **Leia**, Contes. p. 95.

بالفرنسية ، runa بالسويدية وrûnar بالسكندينافية القديمة) . كما أن لفظة (runo) الفنلندية تعني « النشيد الملحمي » ، و(runat) الليتوانية تعني « تكلم » ، و (rûn) الايرلندية تعني « الغامض »[54] . والطلاسم هي في نفس الوقت علامات وعبارات قد يكون الإله الهندو - أوروبي الأعظم قد حصل عليها على إثر مسيرة تقتضي الصعود والتضحية بأعضاء من جسده[55] .

من جهة ثانية فإن أودين يدعى أحياناً « إله القول الحسن » ، وإضافة صفة الملكية عليه من قبل دوميزيل تظهر تخصصاً لنصف القدرة الملكية بحسن الخطاب وبتسمية الأشياء بأسمائها . و« الذات العليا » ، سواء في الهندوسية (Brahman) أو في اللاتينية (flamen) ، والتي هي صنو للملك ، تعني « عبارة مقدسة »[56] . هذا التماثل بين القدرة السماوية الكلية وبين استعمال الكلمة واضح جداً في ثقافات متباعدة مثل الهندوسية والبامبارا . ففي الأزبانيشاد يظهر براهمان في البداية كاسم مقدس ، ثم تصبح هذه الكلمة الأزلية فيما بعد العلة الحقيقية للكون . ويعتبر شوازي[57] ان أصل كلمة (Sphota) ، العقل الأول في الهندوسية ، قد يكون متحدراً من (Sphout) التي تعني « تفجر » ، والتي هي قريبة جداً من النعت (Sphonta) الذي يعني « متفتح ، مزهر ، جلي » ، فيكون معنى (Sphota) بالتالي « انفجر بغتة مثل صرخة » ، وعليه يكون العقل الأول هو براهمان بذاته ولكن بصورة « براهمان - الكلمة » . وحسب شوازي أيضاً ، فإن العقل الأول الهندي يمكنه أن يقتصر على « الصوت الأساسي » سابدا (çabda) والذي هو أيضاً براهمان بذاته ، والصوت الأول مرتبط بدوره بالهواء الحياتي پرنا (prâna) الضروري للكلام ، والسيطرة على برانا التي تعلمها اليوغا هي في نفس الوقت سيطرة على الصوت الأساسي . هكذا نعود من جديد إلى تماثل الصور الهوائية والغازية مع صفات القدرة كما درسها يونغ وباشلار[58] . ومن هنا تظهر أهمية انشاد المانترا (mantra) ، الكلمات الديناميـة والتعابير السحرية التي تتحكم بالكون من خلال السيطرة على النفس وعلى الكلمة . ويوصل هذا الانشاد إلى حالات من استشراف الغيب لكون الخيال يتوصل إلى تماثل الهواء والكلمة والرؤية .

والتماثل نفسه يظهر بوضوح أكثر عند التانترا[59] (tantrisme) الذين يرتكز

---

(54) Dumézil. **Dieux des Germains**. p. 24.

(55) المصدر نفسه، ص 25 .

(56) M. Choisy. **Métaphysiques du Yoga** Mont-Blanc. Genève. 1948. I. p. 219.

(57) المصدر نفسه، ص 220 .

(58) Jung, **Libido**, p. 95-96; Bachelard, **Air et songes**, p. 19 - 20.

(59) التانترية هي مذهب هندوسي منتشر في التيبت، وهم اتباع الآلهة الأنثى شاكتي، وانشاد

انغماسهم بالتفكير الديني على تأمل الايقونات الإلهية أو انشاد المانترا ، دون تفريق بين الحالتين . والمانترا بدورها يمكن أن تكون عبارات سحرية صرفة قد تختصر إلى مجرد تعويذة أو طلسم كما هو شائع عند اللاماوية في الأناشيد أو في همهمات الصلاة[60]. هنا أيضاً نجد ازدواجية ذات منحى فكري : فالأناشيد والأيقونات لها معنى آخر خفي ، ولا تكشف سرها إلا في ظروف معينة . ويقارن الياد[61] هذا المعنى المزدوج بلغة السحرة الغامضة ، وحتى بالمسيرة التجريدية للشعر أو بغموض مقاطع كثيرة من الأناجيل أو بالتباس المعاني عند الشاعر ڤرلين (Verlaine).

لكل من الآلهة نشيده الخاص ، أي ركيزته الكلامية التي هي جوهر كيانه والتي يستطيع اتباعه الخلص التوصل إليها بانشادهم للمانترا . وكما يلاحظ الياد[62] فإن المانترا هي رمز حسب المعنى الأصلي للكلمة : هي في نفس الوقت الواقع المرموز إليه والعلامة الرامزة . وهي موجز لغوي واونطولوجي معاً . هكذا تبدو القدرة الكلية للكلمة والتي يتمثل أحد مظاهرها في الجناس المعروف في أغلب الثقافات وخاصة في مصر القديمة . من جهة أخرى فإن هذا الرمز قد يكون بصرياً أو لفظياً على السواء ، إذ أن « هناك تطابقاً تاماً بين المانترايانا والأيقونات »[63] . هكذا نعود مرة أخرى إلى تماثل الرؤية والكلمة ، ونستطيع بالتالي أن ننطلق إما من الأساس الأيقوني وإما من « المركبة » السمعية ـ النطقية التي تشكلها المانترا لكي نتوصل إلى امتصاص الرحيق الأونطولوجي الذي تحتويه الدلالات اللغوية .

دون أن نتوقف عند قرابة المانترا الهندية أو التيبتية ـ نسبة إلى التيبت حيث تنتشر التانترية ـ مع احتفالات الذكر المعروفة عند بعض الفرق الإسلامية ، فإننا سنقوم بدراسة تماثل مشابه بين المرئي والصوت المنطوق أو المسموع ، وذلك عند قبائل البامبارا والدوغون الافريقية . فالطلاسم عند البامبارا مثلاً لها قدرة خارقة ، وخاصة عندما يلفظها زعيم القبيلة ، لأن « الهواء الذي يخرج من فمه . . . يتحول إلى قوة خيرة تدخل في جسد الإله من خلال الحدقتين والأذنين »[64]. فالطلسم والنطق به

= الابتهالات والطلاسم أساسي في طقوسهم (المترجم).

(60) Eliade, **Le Yoga**, p. 218, 252.

(61) المصدر نفسه، ص 219 .

(62) المصدر نفسه، ص 220 .

(63) المصدر نفسه والصفحة.

(64) S. de Ganay, les devises des Dogons. in **«Travaux et mémoires de l'institut d'ethnographie»**. n XLI, Paris, 1942.

يحولان قوة الجسد العادية إلى قوة خيرة . والسحرة يستطيعون التسبب بالموت بواسطة كلمات شريرة بينما يتم الشفاء من الأمراض بكلمات الخير التي تلفظ بطريقة صحيحة . من جهة أخرى فإن «ترديد طلسم ما ينتهي بتثبيت الناس على وضعهم الجسدي والاجتماعي »[65] ، ودوام الرمز يعني دوام الأشياء ، إذ أن الكلمة التي تعطى تمتلك ، قبل أخذها معنى الالتزام الأخلاقي ، معنى الهوية الأشمل من الناحية المنطقية . ونلاحظ ، على الصعيد المتواضع لطلاسم البامبارا ، ان الكلمة تشكل كائناً معيناً وذلك حسب نظام التقويم يبقى النور انموذجه الأمثل .

من عجالة القول أن نؤكد ان الكلمات تمضي والكتابة تبقى ، لأن الاثنتين هما راموزان متماثلان للثبات والهوية ، بينما نرى وجود تقابل بين الكلمة والعلامة البصرية . فعند البامبارا مثلاً يوجد نوع من أبجدية بدائية حسابية يمثل الرقم الأول فيها ، والذي هو « رقم السيد والكلمة » ، يمثل الرئيس ، الرأس ، الضمير ، الإله الأكبر فارو[66] . ان من الصعوبة بمكان حدوث طلاق بين الدلالة والسيمياء التي تنتج عنها .

نرى إذن أن الكلمة ، المشاكلة للقدرة ، تتماثل في ثقافات عديدة مع النور والسيادة العليا . ويترجم هذا التماثل مادياً في المظهرين الممكنين للكلمة : الكتابة ، أو الشعار المرسوم ، على الأقل ، من جهة ، والتصويت من جهة ثانية . إن عقلنة الرموز والتحول البطيء من الدلالة إلى السيمياء يتبعان إذن طريق التطور العضوي للغة الذي يأخذ عند الجنس البشري اتجاهين حسيين : البصري والسمعي ـ النطقي[67] . ولكن بجانب هذا التماثل المعقلن للكلمة ، علينا الإشارة إلى تلاق محتمل بين اللغة والجنس ، إذ غالباً ما ترتبط الكلمة برمزية الإبن أو ، من خلال الرمز الجنسي للنار ، بإله النار ذاته ، جبيل الأشوري أو أحياناً آلهة مسترجلة مثل أثينا . ذلك ما يبرر التقارب الذي يوجده كلود ليفي ـ شتروس[68] بين اللغة وتنظيم الجنس بالزواج سواء بين أفراد عشيرة واحدة أو عشائر مختلفة . وبالرغم من أن هذا العالم الأنثروبولوجي لا يريد أن يأخذ بالاعتبار سوى المظهر الشكلي والنحوي لوسيلتي الاتصال الاجتماعي ـ اللغة والجنس ـ فإننا نرى من جديد أن الخلفية والدلالة تستطيعان إيضاح أشكال وقواعد

---

(65) ديترلان، مصدر سابق، 77 ـ 79.

(66) المصدر نفسه، ص 211.

(67) برادين، مرجع سابق، الجزء الثاني، ص 206 ـ 207.

(68) Lévi- Strauss. **Structures élémentaires de la parenté**, P.U.F. Paris, 1949, p. 611-614.

اللغة ، فإذا كانت « الكلمة السيئة » تعني الزنا في كاليدونيا الجديدة ، وإذا كان كثير من الشعوب يصنفون الأخطاء اللغوية من بين الجرائم المرتبطة بالجنس ، وإذا كانت « اللغة والزواج من خارج العشيرة يمثلان حلين لمشكلة أساسية واحدة»، ألا نستطيع أيضاً إيجاد بواعث دلالية لهذا التماثل ، حيث أن علم النفس المرضي وتاريخ الأديان يقدمان لنا أمثلة عديدة تقترن اللغة فيها بالقدرة الجنسية والكلمة بالمني(69) ؟ ومع ذلك فإن هذا الميل لاستبدال العلاقات الجنسية بالتبادل اللغوي يبدو لنا ثانوياً ومتفرعاً عن مثاليات القدرة ـ بما فيها القدرة الجنسية ـ التي تنضوي ضمن كوكبة الرموز النورانية التي قمنا بدراستها .

3 ـ خلاصة

نستطيع أن نقول في نهاية هذا الفصل اننا لاحظنا وجود انسجام كبير في هذه الكوكبة الرمزية المرتبطة بالعمودية الارتقائية . فنفس التماثل اللغوي يجمع بين رموز النور وأعضاء النور ، أي الحواس التي تتوجه بطبيعتها نحو معرفة أبعاد الكون . ولكن إذا كان الادراك البصري والسمعي ـ النطقي يفترضان كصنوين بديلين وسحريين للعالم ، فلقد لاحظنا انهما يقترنان بدورهما بقدرة التجريد التي يحتويان عليها . ذلك ان الكلمة ، مكتوبة كانت أو منطوقة ، هي تصعيد تجريدي للادراك . وعملية المزاوجة هذه ، التي كنا قد تطرقنا إليها مع رموز السيادة كما يراها دوميزيل ، والتي عدنا إليها مجدداً مع الظاهرة اللغوية بمجملها وبسحرها التعويضي في المانترا أو الطلاسم ، هذه العملية هي التي نصل الآن إلى دراستها المعمقة ، إذ أنه حتى في ميدان الخيال تترافق الإضاءة مع وسائل التمييز ، فيأتي الحسام ليدعم الصولجان ، وتتقدم انساق التمييز لمساندة انساق العمودية . ان كل علائية تتواكب بوسائل تمييز وتطهير . هذا ما جعلنا نتبينه الزهد المانوي للصعود المجنح وميل الطائر للتحول إلى ملاك ، وهذا ما سوف تؤكده دراسة وسائل التفريق والتمييز التي يشكل نسقها أساساً لطقوس التطهير ولمباديء التصنيف النحوي والمنطقي .

---

(69) Jung, **Libido**, p. 46.

الفصل الثالث
رموز الفصل

1 ـ أسلحة البطل

تفرض أنساق وانموذجات العلائية نهجاً جدلياً محدداً : فالخلفية الفكرية التي توجهها هي خلفية هجومية تجعلها تتصدى لنقيضاتها . هكذا نتخيل الصعود « ضد » الهبوط والنور « ضد » الظلام . ولقد حلل باشلار « عقدة أطلس »[1] هذه ببراعة فرأى فيها عقدة هجومية ، عقدة الاصرار على العمودية ، على البقاء فوق ، وانها تترافق باحساس بالتأمل السيادي يصغر الكون ويمجد العملقة ويتغنى بالطموح وبأحلام الصعود . ودينامية صور كهذه تنم بسهولة عن تصورات قطعية شرسة . فسرعان ما يتحول النور إلى صاعقة أو سيف براق ، ويتوصل الصعود إلى سحق عدو مهزوم . وهكذا ترتسم ، وراء رموز المشاهدة أو التمييز ، الخطوط العريضة لصورة المحارب البطل ، الصامد في وجه الظلمة والهاوية .

هذه الثنائية الهجومية تظهر عادة في تجارب أحلام اليقظة حيث يصرح المريض القلق : « انني موجود في النور ، ولكن قلبي حالك الظلمة »[1] كما أن كبار الآلهة السماوية مهددة بشكل دائم وملتزمة بالحيطة والحذر . فما من مكان أشد خطراً من القمة . هذه الآلهة هي إذن هجومية ، وبيغانيول[2] يرى في هذه العدوانية الأصل التاريخي لأسطورة انتصار الفارس المجنح على الوحش الأنثوي والأرضي ، انتصار زيوس على كرونوس . وهذه الأسطورة شائعة بشكل أو بآخر في حوض البحر

(1) ديزوي، مصد سابق، ص 70 .

(2) بيغانيول، مصدر سابق، ص 119 .

المتوسط . ثم أن البطل الشمسي هو دائماً محارب شرس ، ويتعارض بذلك مع البطل القمري الذي هو خاضع كما سنرى . فالمهم عند البطل الشمسي هو تحقيق الانتصارات بدل الرضوخ لمشيئة القدر ، وتمرد بروميثيوس هو الانموذج الأسطوري لحرية الإرادة . والبطل الشمسي يعصي بملء إرادته ، وما من شيء يحد من اقدامه كما هي حال هرقليس اليوناني وشمشون السامي . ونستطيع القول أن العلائية تتطلب هذا الامتعاض الأساسي ، هذه المزاجية التي يترجمها الاقدام في العمل أو الجرأة في المحاولة . **فالعلائية هي مسلحة دائماً** ، ولقد سبق وتعرفنا إلى السلاح العلائي المثالي الذي هو السهم ، كما رأينا أن صولجان العدالة يستدعي وميض البرق وإعمال السيف أو الفأس .

هذه الأسلحة القاطعة هي أول ما سنجده مرتبطاً بالنظام النهاري للتخيل . وفي إحدى الحالات المهمة التي قام ديزوي بدراستها يظهر في وعي الحالم المجرب انموذج « حسام الذهب » المحاط بهالة من نور والمنقوش عليه كلمة « عدالة » . يستغرق المريض عندها في تأمل صوفي لهذا النصل . ويسجل عالم النفس هنا بحق ان المعنى الجنسي للسلاح ، والذي يركز عليه التحليل النفسي ، ما هو الا ثانوي ، بينما يتميز مفهوم العدالة ، نسق الفصل القاطع بين الخير والشر ، وهذا المفهوم هو الذي يلون عاطفياً ادراك الحالم . وبالرغم من ذلك يبدو لنا أن رمزية الفصل لا تستبعد التلميح الجنسي ، بل تدعمه . إذ أن الجنسية الذكرية ليست مدنسة ، بل هي ، على العكس من ذلك ، رمز القدرة ولا تظهر عادة كشعور بالمرض أو بالخجل عند صغير الرجل . بهذا المعنى تلتقي الأسلحة القاطعة أو المدببة الرأس مع أدوات الحراثة في نوع من التقنية الجنسية ، لأن الأولى والثانية هما النقيض القاطع للثلم أو للجرح الأنثوي . وكما يستنتج من إحدى آنية متحف فلورنسا ومن الأصل اللغوي للكلمة ، فإن محراث اليونانيين القدماء ، مثل عصا التنقيب عند الاوستراليين ، هو أداة ذكرية[3] . وفي لغات اوستراليا وجنوب شرق آسيا تستعمل كلمة واحدة للدلالة على عضو الذكورة وعلى المعول ، ولقد لاحظ برزيلوسكي[4] وجود نفس الكلمة المزدوجة المعنى في اللغة السنسكريتية . بينما يتوصل الياد[5] إلى اكتشاف دمج للرمزين في صورة واحدة عند الأشوريين أو عند رابليه الذي يقول : « هذا العضو الذي يدعى حارث الطبيعة » . ثم تأتي لهجات المزارعين في كثير من المناطق الفرنسية لتؤكد

(3) يونغ، المصدر السابق، ص 145 .

(4) Przyluski, **La Grande déese**, p. 135.

(5) Eliade, **Traité de l'histoire des religions**, p. 227.

التماثل المتعاكس لأدوات الحراثة وللجنسية الذكرية . والملفت للنظر أكثر من ذلك بعض الطقوس الاوسترالية التي تظهر تماثل السهم وعضو التذكير والمحراث . فالاوستراليون المسلحون بسهام يمتشقونها وكأنها عضو التذكير يرقصون حول حفرة ، هي رمز لعضو التأنيث ، وفي النهاية يغرسون هذه العصي في الأرض . ألا يعود لهذ التماثل بين السلاح وأداة الحراثة وعضو الاخصاب التشابك الثقافي الشائع بين القو المحاربة والقدرة على الاخصاب الذي يسجله دوميزيل بخصوص مارس. كيرينوس ؟[6] ويغتنم دوميزيل الفرصة ليوجه نصيحة بالتمييز بين نوعية العمل العسكري ، المحارب بالضرورة ، وبين الوجوه المختلفة لتطبيق هذا العمل ، وبعبار أخرى ، أن ننطلق من النسق وليس من الارتباط الحسي للنسق بسياق تاريخي - رمزي معين . فمارس المزعوم إلهاً زراعياً لم يكن في البداية سوى خفير للزراعة وذلك لكون المحاصيل ميدان استعراض للقوة المسلحة . ولكن يبقى من الثابت ، في حالة مارس أو أندرا، أن التسلح يمكن أن يؤدي برمزيته الجنسية إلى ابهام وان يدمج السيف بالمعول أو بالمحراث[7] ، فهناك عقدة مرتبطة بالسيف هي « عقدة سنسيناتوس»[8]. اما نحن فنرى أن نفس التماثل يربط العمودية بالعلائية وبالرجولة التي تظهر هنا من خلال رمزية السلاح الممتشق والمجرد ، ولكن هذه الرجولة تأخذ هنا صبغة هجومية وعدائية يمدها بها الرمز نفسه .

السلاح الذي يحمله البطل هو إذن رمز للقوة وللنقاء في نفس الوقت . والقتال يأخذ من وجهة النظر الأسطورية صفة روحانية إذا لم نقل فكرية ، ذلك لأن « الأسلحة ترمز إلى القوة الروحانية والعلائية »[9] . ورامـوز كل الأبطال ، الذين هم جميعاً شمسيون ، هو أبولون الذي يمزق بسهامه جسد الثعبان بيتون (Python) . ومينرڤا هي الأخرى آلهة مسلحة . هذه الروحانية القتالية هي التي يركز عليها التحليل النفسي في دراسته لكوكبة رمزية عند ڤيكتور هوغو يلتقي فيها ، حول النشاط الفكري ، السيف والأب والقوة والامبراطور[10] . وهوغو ، في محاولة منه للتعويض عن ضعفه الجسدي ، يعترف بصراحة : « كنت أشعر بحاجة لأن أكون قوياً بالسيف مثل أبي

(6) Dumézil. **Les dieux des Germains**. p. 127 et 131.

(7) Dumézil, **Indo-européens**, p. 98.

(8) سنسيناتوس (Cincinnatus) هو بطل وطني عُرف في روما خلال القرن الخامس قبل الميلاد. وهو مزارع اختاره الرومان امبراطوراً عليهم خلال فترة من الحروب. وبعد أن حقق النصر لمدينته، ترك الحكم وفضل العودة إلى عمله في الزراعة (المترجم).

(9) ديال، مصدر سابق، ص 21 و176 .

(10) بودوان، المصدر السابق، ص 34 .

ونابليون، لو لم اكتشف هذا البديل الرائع في أن أكون قوياً بالفكر مثل شاتوبريان».
لن ندهش بعد الآن إذن عندما نرى السيف يأخذ في الأساطير منحى أبولونياً . وسلاح برسيوس (Perseus) ليس سوى قرص الشمس نفسه الذي يقتل به الملك اكريزيوس وينقذ بواسطته اندروميدا التي تصبح زوجته ويقطع به رأس ألميدوس ، المسخ البحري العملاق . وعلى أثر هذا الانتصار الأخير ينشطر السلاح نوعاً ما ليتولد منه كريزايور ، « الرجل ذو السيف الذهبي » ، والذي هو رمز الروحانية[11] . وتيزيوس (Thésée) من جهته ، الذي هو اختصاصي في الانتصار على المسوخ ، يقتل بسيفه السحري سيرون وبروكروستس وبيريبيتيس . وإذا كان سلاح هرقليس الدبوس في الغالب ، فإنه يستخدم القوس للقضاء على طيور الظلام التي تحتجز الشمس في بحيرة ستنفاليا ، كما انه يستعمل السهم في معركته مع الظلمان نيسوس ، بينما يلجأ إلى السيف والمشعل المطهر لكي يقضي على الهدرة الشريرة .

وعدد الأبطال الذين يقضون على المسوخ وافر جداً في التقاليد الجرمانية والهندو- أوروبية . يأتي في مقدمتهم اندرا الڤيدا وقريبه تور الجرماني الذي يهزم العملاق هرونغز . وكما يفعل فريتراهان الڤيدي ، فإنه يقتل « العملاق الأرضي » ، ذلك المسخ الثلاثي الرؤوس الذي يحاول ان يلتهم وليمة الآلهة[12] . هذه الثلاثية التي يركز عليها دوميزيل[13] ، والموجودة عند الوحشين ، الهندي والجرماني ، كما عند داهاكا الفارسي وجيريونوس اليوناني وماك الايرلندي ذي القلب المؤلف من ثلاث ثعابين ، ليست سوى الرمز الكبير للزمن القمري الذي سندرسه في الكتاب الثاني من هذا البحث .

هذه الآلهة المحاربة التي تلتقي مع مارس اللاتيني ورماحه هي أيضاً آلهة صاعقة تتقن استعمال الأسلحة البشرية أو الصواعق الكونية . فللإله « تور » أشباه كثيرون تزخر بهم الملاحم الجرمانية وتجعلهم يقضون على الوحوش والدببة والتنين ، ومنهم باركو وبياركي وهوتر ، ويذكرنا هؤلاء برفاق اندرا الشرسين من أمثال ماروتا وسواه[14] . والمسيحية ترث بدورها انموذج البطل المحارب فنجد فيها راموزين لمعركة الخير : الملاك المحارب سان ميشال والامير الأسطوري سان جورج ، وباسمهما تسلح فرسان العصر الوسيط الأشداء . اما الأول ، الذي هو عبارة عن

(11) ديال، المصدر السابق، ص 185 .

(12) Dumézil, **Indo-européens**, p. 69, **Germains**, p. 97, 102.

(13) Dumézil, **Germains**, p. 103.

(14) نفسه، ص 93، 165 .

ابولون المسيحي ، فإنه يقضي على التنين ويحكم غارغانو (في جنوبي ايطاليا) قرب جبل القبر ، واما الثاني ، فهو - مثل بيرسيوس - ينقذ فتاة يحاول تنين أن يفترسها ، بعد أن يطعن التنين برمحه[15] .

ولهذين الراموزين بدائل كثيرون في مختلف مناطق فرنسا ، كلهم يترصدون التنين ويحاربون الظلام : فهناك سان ارمانتير في دراغينيان وسان اغريكول في افينيون وسان مارسيال في بوردو وسان هيلير في بواتييه وسان مارسال في باريس ، وغيرهم كثيرون . ويبرهن دونتانفيل ان كل أسقفية ، بل حتى أصغر الكنائس ، تدعي - بسبب سحر وقوة الانموذج النفسية - ان لها قديساً يباركها ويحميها ، كما يتوقف الباحث عند سان هيلير في بواتييه ويقارنه مع هرقليس فيرى فيه الاختصاصي الفرنسي في القضاء على التنين[16] .

وتظهر أخيراً فكرة البطل المحارب في الحكايات الشعبية ولكن بصورة ملطفة هي صورة « الفارس الأسطوري » الذي يبعد ويبطل الشرور ، والذي يكتشف ويوقظ وينقذ . هذا الفارس الوسيم يظهر في ملحمة « سيغور وبرونهيلد » السكندينافية وفي كثير من حكايات آسيا الوسطى وفي قصة « الأميرة النائمة » .

ولم تنتقل صورة الإله المحارب إلى سير القديسين الكاثوليكية فقط ، بل يبدو أنها الهمت كل مؤسسات الفروسية ، كل « تنظيمات الرجال » والمحاربين . فسواء عند جماعة كومو البامبارية التي يجب أن يكون زعيمها حداداً والتي يحظر على النساء رؤية شعاراتها ، أو جماعة البرسركير (Berserkir) الجرمانية أو اللوسيري (Lucere) اللاتينية ، أو عند تنظيمات الفرسان المسيحية ، كل هذه التنظيمات تبدو مرتكزة على القوة الأسطورية للبطل المقاتل[17] . ويخصص دوميزيل فصلاً من كتابه « آلهة الجرمان » لدراسة تنظيمات الفروسية هذه فيلاحظ ان أسلحتها تمثل عملية تصعيد وأدوات بديلة عن قوة المخالب والقرون الحيوانية ، وان تسمياتها برهان ساطع على ذلك ، مثل « الرجال الدببة » أو « الرجال الذئاب » في ثقافات الشمال ، و« الرجال الفهود » في افريقيا الوسطى[18] . وجميع أعضاء هذه التنظيمات هم محاربون قبل كل شيء ، وهم يتمتعون بحقوق جنسية واسعة ويمارسون طقوس مُسارّة عنيفة تشكل على

(15) دونتانفيل، مصدر سابق، ص 137، 138 .
(16) نفسه، ص 138 ـ 142 .
(17) ديترلان ، المصدر السابق ، ص 134 ، 146 ، 169 .
(18) Dumézil, **Les dieux des Germains**, p. 79, 88,m 90.

الأرجح بديلاً طقوسياً لانتصارات البطل الأولى . وفي الغرب يصبح البرسركير أكثر إنسانية فيتحولون إلى فايكنغ (Vikings) يتوجهون بدورهم نحو فروسية ينظم فيها الجنس تحت الضغط المانوي لكوكبة الانموذجات العسكرية هذه .

ليست فقط تنظيمات الفروسية في العصر الوسيط ، وبصورة خاصة « فرسان الهيكل » بتقشفهم العسكري والجنسي على السواء[19] ، هي التي تبدو لنا ممثلة « لتنظيمات الرجال » البدائية ، بل نضيف إليها أيضاً مجالس الطلاب في ألمانيا خلال عهد بسمارك والتي قامت بممارسات عنيفة ، إضافة إلى العنف الذي ما زالت تمارسه كل المجموعات الذكرية المغلقة والذي يبدو لنا كاستمرار لعادات البرسركير القديمة . ونستطيع في النهاية أن نذهب أبعد من ذلك مع سلالة هذا البطل الشمسي ، فنؤكد مع غوسدورف أن « الرواية البوليسية ذاتها ، التي تشكل أحد المظاهر البارزة للفولكلور المعاصر ، ما هي الا امتداد ، من خلال الصراع بين الشرطي والمجرم ، لحكايات المبارزة والقتال ، التي كانت تشكل مادة قصص الفروسية »[20] . إن دون كيشوت ما زال يثير الاهتمام ، كما أصبح شرلوك هولمز خليفة القديس جورج ، والمفتش ماغريه وريثاً لإقدام القديس هيلير .

علينا الآن أن ننتقل لدراسة طبيعة أسلحة البطل ، وهذه الأسلحة لا تبدو للوهلة الأولى قاطعة . ويفرق ديال[21] بوضوح بين الأسلحة القاطعة والأسلحة المدببة ، فيرى في الأولى نقاء وفخاراً لأنها تقضي على الوحش نهائياً ، بينما تبدو الأخرى مدنسة لأنها تكاد تفشل محاولات التحرر . هكذا يفشل الملك الأسطوري جازون ، وهو يستخدم سحر الساحرة ميديا ، في مهمته كبطل لأنه يرفض أن يقطع رأس الوحش . وحسب ديال[22] ، فإن السحر والهراوة هما رمزان للحيوانية ، وانتصار تيزيوس على الوحش الخرافي بواسطة هراوة من جلد « ليس سوى انتصار منحرف » وخيانة لرسالة البطولة . ولهذا السبب ينتهي تيزيوس نهاية مأساوية ويموت مربوطاً على الصخرة الملعونة .

ولكن هذا التصنيف المتسرع لا يقنعنا البتة ، بل يبدو لنا تسخيراً للرمزية لحاجات نظرية أخلاقية ، وهو تصنيف توحي به خلفية تطورية تريد أن تجعل من

---

(19) A. Ollivier, **Les Templiers**, p. 27.
(20) غوسدورف، مصدر سابق، ص 243 .
(21) ديال، مصدر سابق، ص 176 ـ 178 .
(22) المصدر نفسه، ص 187 .

الأسلحة المدببة سابقة للأسلحة القاطعة. ونستطيع أن نسجل على الأقل عارضاً ثقافياً قد يصب في خانة هذا التصنيف : ففي ثقافات العصر الحديدي يسود الاعتقاد بأن أصل هذا المعدن سماوي[23] . وقد يعود هذا الاعتقاد إلى الأصل النيزكي ، على الأرجح ، لبعض المناجم القديمة العهد ، كما أن ذلك قد يكون سبباً للتقييم الإيجابي للهراوة الخشبية أوالحجرية . ولكن فئتي الأسلحة هاتين تجتمعان من الناحية التقنية ضمن فئة واحدة هي : **أدوات الصدم** أو القدح ، سواء في ذلك الصدم الموضعي الذي تقوم به السكين أو السيف ، أو الصدم المقذوف للفأس والهراوة . لا بل أن أدوات القدح البدائية هي التي استخدمت في صناعة أولى الشفرات الصوانية . وبما أن الأسلحة ، قاطعة كانت أم قادحة أم مدببة ، تصنف من قبل لوروا غوران[24] ضمن قائمة الصدم ، فإننا لا نتردد بدورنا عن ان نجمع ضمن نسق نفسي واحد بين أسلحة القطع والفصل والثقب. أليس من المحتمل أن يكون نفس النسق النفسي قد أوحى بتقنيات الصدم ومتفرعاتها ؟ ان من البديهي بالنسبة للطفل ذي الحركات المتقطعة وشبه الآلية أن تكون الصدمة مرتبطة بمشيته الأولى . وفي هذه الحركة البدائية للصدم يتجمع في آن واحد حدس بالقوة مع الغبطة التي تنتج عنه ، والتحديد الأول لشيء عدواني .

لا يوجد إذن أي تفريق أخلاقي نقيمه بين استعمال الهراوة أو السيف أو الشفرة ، إذ أن انماط السلاح لم تتنوع إلا في عصر متأخر وذلك تحت تأثير ضغوط ثقافية وأحداث تاريخية أعطتها تقييمات مختلفة جعلت من الحسام مثلاً « سلاح الشعوب المنتصرة » أو « سلاح القادة » ، وكرسته سلاحاً مميزاً بصفة الفصل التي يحملها في حده ، لأن « سيف الشعوب الشمالية مخصص للطعن ليس برأسه بل بنصله »[25] . هكذا أصبح السيف الانموذج الذي يتوجه نحوه المعنى العميق لكل الأسلحة . وهكذا يبين لنا هذا المثل كيف تترابط الحوافز النفسية والخواص التقنية بشكل تضافري متلاحم .

عندما ندرس طبيعة أسلحة البطل ، فمن الضروري ان نفتح ملفاً جهزه دوميزيل والياد بشكل رائع . هذا الملف يتعلق بجدلية الأسلحة الإلهية وبموضوع **التقييد** الأسطوري[26] ، فيجمع دوميزيل عدداً كبيراً من الملاحظات الوثائقية ويحاول أن يبين

(23) Eliade, **Forgerons**, p.27.

(24) Leroi- Gourhan, **L'homme et la matière**, p. 46.

(25) بيغانيول، ص 188 .

(26) Dumézil, **Dieux des Germains**, p. 21 - 27, **Mitra-Varuna**, p. 33, 79-83; Eliade, **Images et symboles**, p. 120-126.

كيف أن وظائف الموثق ـ الساحر لا تنفصل عن وظائف المحارب الذي يفك القيد . انه يرينا أن فارونا الرابط هو نقيض اندرا الذي يتقن استخدام السيف . ولكن يبدو لنا ان الياد يتعمق أكثر في هذه الجدلية حين يفترض ان الربط والحل يتعلقان بسلطة سيد موثِق لأن رمز الموثِقين هو في الأصل ، كما سبق وذكرنا ، من اختصاص آلهة الموت والأذى . ويبدو لنا أيضاً أن هناك تواطؤاً نفسياً في شخصية فارونا بين الخوف من شر القيود والأمل بدواء ناجع ضد التقييد المميت . وبمفارقة غامضة يصبح فارونا الموثِق الأسمى ، أي الذين يملك سلطة مطلقة لتقييد الوحوش التي تمارس التقييد . ولكن إذا كان فارونا قد تلوث بمهمة الرابط التي ألحقت به ، فإن دوره الأساسي يبقى الفاصل السماوي ، المنصف[27] . والياد نفسه يوافق على هذه الازدواجية عند دراسته لأصل كلمة يوغا المشتقة من يوغ (Yug) التي تعني « ربط معاً » ، حيث يضيف إلى ذلك ، عاكساً المدلول الأساسي للكلمة بعملية قلب رمزي للمعنى : « إذا كانت يوغ تعني من الناحية الاشتقاقية « رَبَط » ، فمن البديهي ان الربط الذي يوصل إليه ذلك العمل يفترض وجود شرط مسبق هو كسر القيود التي تربط الفكر بالعالم »[28] . تشير نظرية مؤرخ الديانات هذه إلى أهمية المسيرة التلميحية، وخاصة قلب المعاني ، في عمليات التخيل . هكذا نرى انقلاب المعنى يواكب الخطوات الفصلية الأولى للجدلية ، والازدواجية التي تنتج عن ذلك ـ والتي تظهر هنا في مفهوم اليوغ ـ تظهر ميل الفكر البشري نحو نكران الوجودي والمؤقت . فالتوحيد ، « الجمع تحت النير » ، يفترض أولاً الفصل وتنقية المجال الدنيوي .

ولكن ازدواجية الربط تمثل أيضاً انزلاق أساطير وصور السمو والثبات السماوية نحو أساطير ورموز توحيدية تأتي الزمنية لتندمج فيها بعد أن تقهرها التورية وانقلاب المعاني ، وذلك ما سندرسه لاحقاً . فاندرا بنفسه ، الذي هو مثال المحارب ، لا يتورع عن استخدام القيود ، ولكنه يقوم بذلك ليوثق الموثِقين . ويعترف برغاني[29] بهذه الازدواجية عندما يقول « ان اندرا يستخدم مع الشيطان نفس حيله » ، كما ان الياد يحصي حالات عديدة يقيد فيها اندرا خصومه . ولكن هذا التقييد يحدث « بالعدوى » أو « بتسلط أسطوري يدفع بشخصية دينية ظافرة لأن تكتسب كل الملحقات الأخرى للكمال »[30] . أخيراً نجد دوميزيل يصرح من جهته بأن عدم

---

(27) Rig- Véda, VIII, 87-2.

(28) Eliade, **Yoga**, p. 18-19.

(29) Bergaigne, **La Religion védique d'après les humnes du Rig- Véda**, III R Vieweg, Parir, 1883 p. 115.

(30) Eliade, **Images et Symboles**, p. 131.

التوافق بين الموثِق وممتشق السيف ليس مطلقاً وبأن هنالك انزلاقاً من الإله الساحر والموثِق إلى مستخدم الأسلحة القاطعة والمدببة[31] . بل أكثر من ذلك ، فإن الجمعية التشريعية البدائية كانت في البدء محاربة ، وكان يتزعمها مارس ثنكوس . ان المجتمع الحربي هو الذي يؤسس المجتمع المدني ، وذاك ما يظهر جلياً في روما وعند الجرمان[32] . بل أكثر من ذلك ، فاليد اليسرى ترتبط جدلياً بالتقييد في أسطورة « تير » الجرماني الاكتع ، فلأنه قيد وحشية الذئب فنرير ، يستغني تير عن ذراعه التي يفترسها الذئب[33] .

نفس التسوية تظهر في الأساطير الفرنسية والمسيحية . فالبطل المسيحي ، لكي ينتصر على الوحش ، لا يستخدم الحسام المتسرع دائماً . القدسية مارتا مثلاً تربط الوحش « تاراسك » بحزامها ، والقديس شمشون ، في مدينة دول ، يلف حزامه حول رقبة الثعبان بينما يقيد القديس ڤيران بسلسلة حديدية حنش نبع ڤوكلوز ، وحسب دونتانڤيل[34] فإن ابولون المسلح في متحف الفاتيكان « يدجن » الثعبان دون أن يقتله . ويشير عالم الأساطير بصدد وسيلة التقييد هذه إلى انعطاف هام ـ يسميه غير مسيحي ـ في موقف البطل أمام الشر الأولي ، وهذا الانعطاف هو : تلطيف الشر . فالوحش يبدو قابلاً للتحسين مما يفتح المجال أمام انقلاب المعنى ، أمام انقلاب القيم الخيالية التي يمثل الثعبان الدرويدي الذي يظهر برأس حمل (والذي يذكرنا بالثعبان ذي الريش عند الهنود الحمر) رمزاً لها . « ان رأس الحمل حارس للثعبان . . . مهمته ان يوجهه بذكاء ، أي باتجاه مناسب الإنسان »[35] .

يبدو لنا أن نفس الانعطاف يوجد في « سفر الرؤيا » حيث يختلف القضاء النهائي على الشياطين عن تقييدهم قبل ذلك بألف سنة[36] . فتقييد الشياطين بقيود أو سلاسل ليس إذن سوى عقوبة مؤقتة ، وكما يقول لانغتون ، فإن « تقييد ابليس لفترة تختلف حسب النصوص والأسفار كان تعبيراً طبيعياً عن المفاهيم الشيطانية التي كانت منتشرة بين يهود تلك العصور »[37] . ونفس التفريق بين تقييد الشيطان والقضاء عليه يوجد في الزرادشتية . في نهاية فترة السجن هذه « يُفك الشيطان من سجنه » ليستخدم

---

(31) Dumézil, **Dieux des Germains**, p. 154.

(32) المصدر نفسه، ص 155 .

(33) Dumézil, **Indo-Européens** p. 162, 166.

(34) دونتانفيل، ص 142 ـ 144 .

(35) Dumont, **La Tarasque**, Gallimard Paris, 1951, p. 224.

(36) سفر الرؤيا، 20/1ـ 2 ، ونفس الفكرة توجد في سفر أشعيا 24/17 ـ 18 .

(37) لانغتون، مصدر سابق، ص 225 .

كملحق للعدالة الإلهية وليكون مثلاً عاماً للقضاء النهائي على الشر[38] .

انطلاقاً من هذا المعنى بالتحديد ، أي مهادنة التلوث ، يرى يونغ في المطية الحيوانية للبطل رمزاً للغرائز المغلوبة : فأغني Agni على كبشه ، وأودين على حصانه سليبنير (Sleipnir) ذي الثمانية قوائم، وديونيزوس على حماره، ومثرا على حصانه، وفراير على الخنزير البري ، والمسيح على حماره ، مثل يهوه الراكب « على كروب » في مزامير داوود ، جميعهم رموز لمهادنة الشر بعد تقييده . ولكن هذه المهادنة التي هي بداية لانقلاب المعاني ، وهؤلاء الأبطال الذين ينحرفون عن بطولتهم باستعارتهم لأسلحة العدو ، إذا كانوا يكشفون عن ميل غامض للتخيل البشري وللفكر ، وإذا كانوا يهيئون لـ« النظام الليلي » لشطحات الخيال ، فذلك لا يمنع من انتمائهم إلى بطولة الفصل .

يبقى البطل الصرف ، البطل المثالي ، هو الذي يشق التنين . وبالرغم من هذا التفاهم بين السيف والقيد فإن هذا الأخير ، حتى ولو اقتصر على استعارة قضائية ، يبقى في الأساس أداة آلهة الموت والزمن ، أداة الحائكات والشياطين أمثال ياما ونيرتي ، ان كل توجه نحو الإله السماوي هو توجه ضد القيود ، وكل عمادة أو تنوّر تعني بالنسبة للإنسان « حل » و« تمزيق » قيود واستار اللاواقع[39] ، وكما يقول ميرسيا الياد فإن « بؤس الإنسان وعلاقته بالزمن يعبر عنهما بكلمات تتضمن فكرة الربط والايثاق والتقييد »[40] ، ذلك ما يجعل من عقدة الربط نوعاً من « انموذج للوضع الخاص للإنسان في العالم » .

نستطيع أن نؤكد إذن انطلاقاً من هذا المنظور « للنظام النهاري » المقاتل والهجومي ، ان السيادة تأخذ صفات الحل أكثر من الربط وان البطل لا يستخدم حيل الزمن وأدوات الشر الا بسبب انعطافه نحو أهداف مختلفة ، ضمن هذا الإطار البطولي تتراءى لنا أثينا ، الآلهة المسلحة ، الآلهة ذات العينين المتقدتين ، القليلة الأنوثة والمحافظة على عذريتها ، المولودة من فأس هيفايستوس ومن جبين زيوس ، سيدة الأسلحة ، سيدة الفكر وسيدة الحياكة أيضاً[41] . والخصومة بينها وبين اراخني (Arachné) ـ الفتاة العنكبوت التي تؤخذ كرمز للحائكة ـ تستطيع حل المسألة التي

(38) سفر الرؤيا، 7/20 وما بعدها.

(39) انظر «مزامير داوود» الفصل الثامن عشر.

(40) Eliade, **Images et symboles**, p. 155.

(41) Grimal, op cit. article «Athéna».

يطرحها دوميزيل . ذلك ان تسلط المنتصر هو وحده الذي يدفع بآلهـة الحكمة لأن تقيس نفسها بالحائكة الأسطورية . ولكن يبقى الرمح ، كما السيف عند برسيڤال ، سلاحها المفضل . ونبالة السيف والرمح كانت ظاهرة شملت العصور الوسطى كلها وجعلت من الحسـام ومن احتفالات التسلح رمـزاً لاستمـراريـة القـوة ولـلإستقـامـة الأخلاقية .

إذا كنا نستطيع أن نحدد ، في ميدان الأسلحة الهجومية ، ما يخص الموقف البطولي البحت وما يتطاول عليه تسلط الخيال ، فإن هذا التمييز يصبح أكثر صعوبة عندما يتعلق الأمر **بالأسلحة الواقية** للبطل(42) .

من المؤكد أن السيف ، سلاح الزعماء والمحـاربين الأشداء ، يتـرافق دائماً بالترس أو بدرع أثينا . ولكن ازدواجية أغطية الوقاية ، من اسوار ودروع وتحصينات ، تؤدي إلى ابهام في منابع الانموذجات : فهي من جهة « عزل » عن الخارج ، ولكنها تدفع ، كما سنرى لاحقاً في دراستنا للقوقعة ، إلى تأملات حميمية تنتمي إلى عائلة انموذجية مختلفة تماماً . ويجب القيام بجهد كبير للتوصل إلى فصل رموز الراحة أو الجزيرة الهادئة ، عن رموز الدفاع التي تشيد الأسوار والحصون(43) . ولكن بـرغم ذلك الجهد فإن باشلار لا ينجح تماماً في فصل صفة الحصن الهجومية والدفاعية على السواء عن طمأنينة وسكينة المـدينة ، وهـو في الحقيقة يـرفض هذا التحليـل باسم « تقارب الأضداد التي تحرك الانموذجات الكبرى » ، ملاحظاً أن انموذج المنزل ، المغرق في أرضيته ، يسجل نداء سماوياً لنظام الصورة النهاري : « البيت ذو الجذور القوية يجب أن يكـون له غصن حسـاس للريح وسقيفـة تتردد فيهـا أصوات حفيف الأوراق »(44) . ونحن نضيف إلى ذلك أن البيت الذي يخبىء هو دائماً مخبأ يدافع ويحمي ، واننا نتنقل دائماً بين سلبيته وفعاليته الدفاعية . ولكن باشلار(45) ، مثل رينيه غينون ، يستنجد للتفريق بين هذين الاتجاهين الرمزيين المتباعدين باختلاف الشكل في بنية السود ، فالشكل الدائري ، « الاستدارة الكاملة » ، يشكل نوعاً من التماثل مع البطن ، بينما يلمح البناء المربع إلى ملجأ دفاعي أكثـر تحديـداً . ويدعـونا رينيـه غينون(46) إلى ملاحظة أن « المدينة » ، أورشليم السماوية ، لها شكل مربع ، بينما

---

(42) Desoille, **Rêve éveillé**, p. 149.

(43) Bachelard, **Rêveries du repos**, p. 112.

(44) Bachelard, **Poétique de l'espace**, p. 62.
«جماليات المكان» صدر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (مجد) .

(45) Bachelard, **Rêveries du repos**, p. 148.

(46) René Guénon, **Le Règne de la quantité et le signe des temps**. Gallimard, Paris, 1945, p. 138.

جنة عدن هي دائرية : « ستوجد حينها مدينة ذات رمزية معدنية ، بينما كانت هنالك في البداية جنة ذات رمزية نباتية » . ولكن من الصعب جداً ، بالرغم من هذه الدقة في التصنيف ، أن نميز بين قصد الدفاع أو الحميمية ضمن الإطار الخيالي للسور أو للمدينة .

لن نركز في دراستنا لكوكبة رموز الأسلحة الوقائية إلا على الصفة الدفاعية للاسوار ، للخنادق وللجدران ، لأن هذه المنشآت تنم عن إرادة فصل لا يمكن نكرانها ، ما يحددها هو فقط إطار عسكري أساسه السيف ومرمى النبال . **والدرع والحصن المنيع** يبيتان نية فصل وتبياناً للمتقطع . من هذا المنطلق فقط نستطيع الاحتفاظ بهذه الصور الفاصلة دون الدخول في الرمزية الحميمية .

2 ـ الختان والعمادة والطهارة

إلى جانب الوسائل الحربية للفصل ، مثل السيف والدرع أو السور ، توجد وسائل سحرية ترتبط بطقوس عديدة . ولقد لاحظنا سابقاً أن كل الرموز التي تدور حول الارتقاء أو النور تترافق دائماً بقصد التطهير . والسمو ، كالنقاء ، يبدو دائماً متطلباً لإرادة فصل . كما أن كل الممارسات الارتقائية التي المحنا إليها ، عند الساحر أو الطبيب النفساني ، هي في نفس الوقت تقنيات للسمو وللطهارة . في هذه الأنساق التي تتميز بأنها تقابل قيماً طوباوية تؤخذ على أنها إيجابية ، مع سلبيات الوجود ، نستطيع أن نقول مع باشلار أن كل القيم قابلة لأن يُرمز إليها « بالطهارة »[47] ، فكل عملية تفضيل ، أي تقييم ، هي طهورية في الأساس . والمؤالفة الواضحة بين أشياء مفضلة ومتمايزة هي ضمانة لصفائها ، إذ انه ، « في نظر اللاوعي يتميز التلوث دائماً بالتعدد والغزارة »[48] . فالطهارة تلامس النقاء المحسوم، وكل جهد أخلاقي ينطلق أساساً من نية تطهير للنفس.

من الطبيعي إذن أن نجد في **طقوس القطع** ، طقوس الفصل التي يلعب فيها السيف ملطفاً بالسكين دوراً مميزاً ، أولى تقنيات التطهير . هكذا تبدو لنا ممارسات عادية كنزع الشعر الزائد في الجسم ، أو قص الشعر أو استئصال بعض الأسنان . وهذه الأخيرة مثلاً ، والتي تمارسها قبيلة باغوبو ، تحصل بالضبط « لكي لا يكون لأفراد القبيلة أسنان كأسنان الحيوانات »[49]. إن كل ممارسات القطع هذه ـ والتي لا

---

(47) Bachelard, **Eau et rêves**, p. 181.

(48) المصدر نفسه، ص 189 .

(49) R.H. Lowie, **Manuel d'anthropologie culturelle**, Payot, Paris, 1936, p. 96.

تعبر بالضرورة عن تضحية ـ تنم عن إرادة التميز عن الحيوانية . وهذا أيضاً معنى قص شعر أعلى الرأس عند الكهنة والرهبان المسيحيين وعند الرهبان اليوغانيين في الهند وعند الرهبان البوذيين أو اليـانيين الهنود ، وهؤلاء الأخيرون يقومون بنزع كامل شعر الجسم[50] . وقص شعر الرأس ومشتقاته هو دليل على إنكار الجسد وما يمثل ، « هذا التقليد يعني التحدي ، احتقار الاغراء والاندفاع المولد للمايا ولدورتها الحياتية » . ثم يضيف زيمر هذه الملاحظات المعبرة بخصوص راهب صيني : « تلك هي الصورة الخيالية لإنسان قطع كل صلاته بالعالم متجاوزاً العبودية الدائمة للحياة . . . لإنسان استل سيفاً يميز المعرفة القاطعة وتحرر من كل القيود التي تربط الإنسانيـة بنزوات وحاجات العالم النباتي والحيواني »[51] .

هكذا يلتقي حدس مؤرخ الديانات مع تماثل الحسام المطهر وتناقض القيـود التي يطهر السيف فيها . ونحن نرى أن طقوس بتر الأعضاء والختان تندرج في إطار رمزي مماثل . فعند البامبارا مثلاً ، يهدف الختان إلى جعل الغلام ينتقل من ميدان موسو ـ كوروني المدنس إلى سلطة فارو الخيرة[52] . من المؤكد أن لهذا الـطقس معاني ثانوية في تلك الثقافة النهرية ـ الزراعية ، ولكننا سنركز هنا على ثلاثة عناصر ذات دلالة قوية على المجموعة المتماثلة الانموذجات التي ندرسها الآن . اما العنصر الأول فهو المدلول المطهر للفصل أو الشفرة ، والثاني هو الدور الواقي للقلنسوة لكونها غطاء للرأس ، وأخيراً الأذن المتلقية لقدرة الكلمة المطلقة .

تدعى السكين عند البامبارا « الرأس ـ الام للختان » ، وترمز عملية سحبها من قرابها إلـى المختون الذي يفقد قُلفة ذكره . وبالرغم من ارتباط العملية برمزية النار الجنسية ، فإن ذلك لا يمنع من تطهير السكين والعضو بالغسل قبل البدء بالعملية ، وذلك بماء غُمست فيها حديدة فأس[53] ، اما دور حد السكين فهو « مهاجمة » الروح الشريرة (wanzo) و« التطهير » منها . وبفضل السكين التي تنقش على نصلها صورة الطائر تاتوغو ـ كوروني يعود الدم المحمل بالوانزو (الروح الشريرة) المدنسـة إلى موسو ـ كوروني الأرض . والاقتراب من مكان الاحتفال ممنوع لأنه ملوث ، ففيه خطر ملامسة الوانزو والتأثر بها . ثم إن التطهير يكتمل خلال ستة أيـام من العزلـة تتوج باغتسال في النهر وبثلاث قفزات فوق اتـون من الجمر . هكـذا يتم التأكـد من أن

(50) H.R. Zimmer, **Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de L'Inde**, payot, Paris, 1951, p.159.

(51) المصدر نفسه، ص 152 .

(52) ديترلان، ص 179 ـ 181 .

(53) المصدر نفسه، ص 181 ـ 183 .

المختون قد تخلص من الدنس تماماً[54] .

نرى إذن كيف يتلاقى في عملية الختان النصل والماء والنار ضمن رمزية مطهرة واحدة . ولكن رأس المختون يكون هو الآخر موضوع عناية خاصة ، إذ تلبس المختونة عمامة بيضاء « من لون فارو » ، بينما يعتمر المختون قلنسوة الختان البيضاء والمنسوجة من صوف أبيض ، وهي تحميه طوال فترة العزلة ، فيكون حينها موضوعاً « في نور فارو الحارس والمطهر »[55] . ذلك أن الرأس هو « الجزء الأساسي » من الإنسان ، ويجب أن يتلقى عناية خاصة . وفي النهاية فإن الأذن ترتبط من جهتها بتلك العقدة الرمزية . فالأذن هي وعاء الكلمة ، وهي مُعدّة بتكوينها لكي « تعيق ولوج كلمات السوء » ، كما انها تقطع من جثة غير المختون بدلاً من القلفة ، « كتعويض عن الختان » .

ان طقس الختان بكامله هو إذن طقس فصل تطهيري ، هو إعادة تنظيم بالحسام ـ ملطفاً ـ لعالم ملوث وغامض . وكل من الذكر والأنثى يتطهر بالختان من عناصر التشويش للجنس المعاكس والمرموز إليها بالقلفة أو البظر وعلى عكس علماء التحليل النفسي الكلاسيكيين[57] ، فإننا نرى في الختان فعلاً يختلف كثيراً عن الاقتداء الشهير بالخصاء أو عن نظرية فرويد الشاعرية التي ترى في هذا الطقس أثراً ضعيفاً لخصاء الذكور الشباب من قبل الكهول[57] . الختان ، كما يتبين من الدراسة الأنثروبولوجية ، هو فلسفة طقوسية للتطهير بتمييز الأضداد جنسياً ، فمهمته فصل المذكر عن المؤنث، وهو يفصل بين الجنسين كما يفصل بين الطهارة الذكرية والوانزو الأنثوية والفاسدة . الختان هو إذن عبارة عن عمادة تنتزع الدم الفاسد وعناصر التشويش والابهام .

الانموذج الثاني الذي تلتقي فيه مرامي التطهير هو صفاء ماء الطهور . وننطلق فيه من كتابات باشلار[58] الذي يلفت نظرنا إلى النفور العفوي من الماء المعكر وإلى « التعلق الطبيعي بالمياه الصافية » . ولكن ليس لكونها مادة ـ وذلك يتناقض مع تحليل باشلار العناصري ـ بل لكونها صفاء طباقياً ، تلعب بعض المياه دوراً تطهيرياً . ذلك أن عنصر الماء ذو قيمة مزدوجة ، وباشلار يعترف بهذه الازدواجية عن طيبة خاطر

---

(54) المصدر نفسه، ص 187 .

(55) المصدر نفسه، ص 65 .

(56) M. Bonaparte, **Psychanalyse et anthropologie**, p. 183.

(57) S. Freud, **Totem et tabou**, p. 60, 68, 83-85.

(58) باشلار، المصدر السابق ص 182 .

عندما يتلكم عن « مانوية » الماء[59] . وماء الطهور يأخذ على الفور قيمة أخلاقية ، فهي لا تؤثر بكمية الغسل التي تقوم بها ، بل تصبح جوهر الطهارة ذاته . ان بضع نقط من الماء تكفي لتطهير العالم بأسره . وبالنسبة لباشلار[60] فإن ذر الماء هو العملية البدائية للتطهير ، وهو الصورة النفسية الأولى والانموذجية التي يشكل الغسل نظيرها الفظ والمبسط في آن واحد .

نشاهد هنا عملية انتقال من المادة إلى قوة « مشعة » ، لأن الماء لا يحتوي فقط على النقاء ، بل « يشع النقاء »[61] ، أو ليس النقاء في جوهره شعاعاً وبريقاً وألقاً تلقائياً ؟

والصفة الثانية التي تواكب حسياً صفاء ماء الطهور وتدعم نقاءه هي **العذوبة** . وتتعارض هذه العذوبة مع الفتور اليومي . النار المحرقة هي أيضاً مطهرة ، فالذي يرتجى من التطهير هو أن يكسر، بالإفراط فيه، فتور الجسد وظلال تشوش الفكر. وماء الطهور المثالي هو الثلج الذي يطهر ببياضه وبالبرد[62] . ويلاحظ باشلار أيضاً أن المياه ، أكثر من أي شيء آخر ، « توقظ » الجسم وتعيد إليه الشباب . ماء الطهور هو الماء الذي يحيي بشكل يتجاوز الخطيئة والجسد والموت . وتاريخ الديانات يكمل في هذا الصدد نظريات التحليل النفسي ، « فالمياه الجارية » ، « المياه السماوية » ، توجد في الأوبانيشاد وفي التوراة والانجيل ، كما توجد في معتقدات السلتيين والرومان[63] .

العنصر الآخر الذي يشيع استخدامه في طقوس التطهير هو **النار** ، تلك العمادة المثالية التي نجدها في بعض الشعائر المسيحية[64] . وكلمة « طاهر » التي هي أصل كل الطهارات ، تعني « النار » أيضاً في السنسكريتية . وبالرغم من ذلك فإن علينا أن نشير إلى أن لرمز النار قيماً عديدة ، فتوليد النار يرتبط من الناحية التقنية بحركات بشرية وبأدوات مختلفة ، وهناك وسيلتان أساسيتان متناقضتان ظاهرياً للحصول على النار : القدح والاحتكاك . ولكن ما يهمنا هنا الوسيلة الأولى فقط لأن النار المطهرة قريبة

---

(59) المصدر نفسه، ص 191 .

(60) المصدر نفسه، ص 192 .

(61) المصدر نفسه، ص 195 .

(62) G.Durand, «Psychologie de la neige», in **Mercure de France**, août, 1953.

(63) رؤيا القديس يوحنا 1/22 ـ 2 ، سفر حزقيال ، الفصل السابع والأربعون كله ،
Eliade, **Traité.** p.172, Sébillot, **Folklore**, p. 256-258, 460.

(64) «أنا أعمدكم بالماء ولكن يأتي من هو أقوى مني . . . يعمدكم بالروح القدس والنار» انجيل لوقا، 16/3 (المترجم).

نفسياً من السهم الناري ، من الطلقة السماوية المشعة التي يشكلها البرق . وما القداحات المختلفة التي تعمل على البطارية ، أو حتى قداحة الاندونيسيين الغريبة التي تعمل على المكبس سوى اختصار تقني لوميض البرق الخاطف . أما توليد النار بالاحتكاك ، الذي درسه باشلار بتوسع في « التحليل النفسي للنار » ، والذي سنعود إليه فيما بعد ، فإنه ينتمي إلى كوكبة رمزية مختلفة تماماً .

النار التي نخصها الآن بالدراسة هي نار الترميد الهندو - أوروبي ، النار السماوية المرتبطة بالكوكبات الأثيرية والشمسية التي سبق ودرسناها والتي تشكل امتداداً نارياً للنور . وحسب بيغانيول[65] ، فإن احراق الموتى حتى الترميد ينم عن الاعتقاد بعلائية الجوهر ، بخلود الروح : « ان الأموات يبعدون عن عالم المرمدين » . وهذه المعتقدات المتعلقة بالعلائية تتعارض مع طقوس الدفن ، أي احتفاظ الأرض بجسد الميت أو بجزء منه . يضع بيغانيول ، متسرعاً بعض الشيء ، الإله الأثيري بركان (Vulcain) - المشتق اسمه من volca ، النار ، والمأخوذ عن السنسكريتية (ulkà) أي الحريق - يضعه في وجه زحل (Saturne) الأرضي ، رابطاً بذلك النار المطهرة بالشمس التي هي نار الارتفاع والتسامي وكل ما هو عرضة للاضطرام[66] . والترميد ، مع كل القرابين التابعة له وكل الطقوس الروحانية التي تحتقر جغرافية الأعماق ، قد يكون حلاً بديلاً عن طقوس التضحية الدامية في الديانات الزراعية . وفي روما ، قد يكون البطل الشمسي هرقليس هو الذي قام بهذا التغيير حسب الأساطير[67] .

هنالك إذن « نار روحانية » مفصولة عن النار الجنسية ، وباشلار[68] بذاته يعترف بهذه الازدواجية للنار التي تحتمل وتفصح ، إلى جانب تلميحاتها الجنسية ، عن مرامي التطهير والإنارة . النار قد تكون مطهرة أو ، على العكس ، مؤولة جنسياً ، وتاريخ الديانات يؤكد ملاحظات المحلل النفسي للعناصر : ففي الهند يظهر أغني أحياناً كمجرد شبيه بـ ڤايو Vâyû المطهر ، وأحياناً أخرى - كما برهن ذلك بورنوف[69] - كأحد مخلفات طقوس الخصب الزراعية . اما في عبادة ڤستا فإن إحدى شعائر التطهير البارزة والمرتكزة على أساس زراعي قديم ، تظهر بشكل متناقض ان الآلهة ڤستا تتماثل في نقاط عديدة مع آلهة الخصب من أمثال أناهيتا ساراسفاتي

---

(65) بيغانيول، ص 87.

(66) المصدر نفسه، ص 96.

(67) المصدر نفسه، ص 101.

(68) Bachelard, **Psychanalyse du feu** p. 200.

(69) Burnouf, **Le Vase sacré**, p. 115.

وارماتي[70] . النار هي شعلة تطهير ولكنها في نفس الوقت مركز جنسي في المنزل الأبوي . وعلينا الا نفتش ، كما يفعل باشلار على أثر فرايزر[71] ، عن دور النار في تطهير الطبخ ، بل « عندما نتتبع جدلية النار والنور » تتشكل فضيلة النار التصعيدية ، ويستشهد باشلار في هذا الميدان بعبارة الكاتب الألماني نوفاليس : « النور هو عبقرية العملية النارية »[72] . أليست النار في أسطورة بروميثيوس مجرد بـديل رمـزي لنور الفكر ؟ لقد كتب عالم الأساطير ديال ان « النار قابلة لأن تمثل الفكر . . . لأنها تتيح للرمزية أن تصور الروحانية (بـالنور) من جهـة ، والتصعيد (بـالحرارة) من جهـة أخرى »[73] .

وتأتي التأملات الانثروبولوجية لتؤكد الرمزية الفكرية للنار . فاستخدام النار يعبر عن « المـرحلة الأكثر أهميـة في عقلنة الكـون والأكثر ابعـاداً للإنسـان عن المصير الحيـواني » . ولهذا السبب الـروحاني فـإن النار تفتـرض بشكل شبـه دائم « فضلاً من الله » ، وتتميز دائماً بقدرة على الدمج[74] . فالآلهة تأخذ مظهرها الأثيري بشكل نـاري سواء عنـد دانتي أو كهنة عيـد العنصرة ، وتصبـح النار ذلـك « الإلـه الحي والمفكر »[75] الذي حمل في ديانات آسيا الآرية اسم أغني أو أتهار وعند المسيحيين اسم المسيح . وفي الشعائر المسيحية ما زالت النار تلعب دوراً بارزاً : نار الفصح ، النار التي تحفظ طيلة السنة ، وحتى الأحرف التي تظهر على رسم الصليب تعني : « نار الطبيعة تجدد العقيدة »[76] (Igne Natura Renovatur Integra) . وبالرغم من كل ذلك ، فـإن النار ، سـواء في المسيحية أو غيـرها ، تحتمـل دائماً تـأويلات متعددة ، فسوف نرى أن عنصر النار ، الذي ينتمي إلى نظام آخر للصـورة ، وثيق الصلة بأساطير البعث ، سواء من جهـة أصله الخشبي عند الشعـوب التي تستعمل قادحات الاحتكاك ، أو من جهة الدور الذي يلعبه في تحضير مواد الخيمياء .

دون أن نحتفظ هنا من تصورات النار سوى برمزيتها التطهيرية ، فإننا لن ننسى مع ذلك أن الصورة المنتمية طبيعياً أو تقنياً إلى كوكبة محددة يمكنها أن تنتقل خلسة إلى أخرى ، مدفوعة بصفة ثانوية . وفي الحالة التي ندرسها هنا ، نرى النـار ذات

(70) Dumézil, **Tarpeia**, p. 209.

(71) Frazer, cité par Bachelard, **Psychanalyse du feu**, p. 205.

(72) المصدر نفسه، ص 209 .

(73) ديال، مصدر سابق، ص 234 .

(74) كراب، مصدر سابق، ص 203 .

(75) L. Undechill, **Mysticism** , London, 1912 p. 421, Burnouf, op. cit. p. 119.

(76) Clavel, **Le Gnosticisme**, p. 112.

المنشأ القدحي ترتبط ، بصفة الإنارة التي تواكبها ، مع تماثل أثيري ، كما سبق ورأينا كيف أن الماء ترتبط من ناحية دلالتها بتغيراتها : صفائها وتعكرها وعمقها ، الخ . . . أكثر من صفاتها الجوهرية . ومرة أخرى نلاحظ أن فيزياء العناصر ليست هي التي توجه الخيال ، بل فيزيولوجيا نستطيع تسميتها فعلية إضافة إلى رواسب نعتية وسلبية لهذه الأفعال التي تعبر عن أنساق وأعمال . وبعكس ما يؤكده علماء اللغة[77] فإن النعت يظهر من خلال تكونه النفساني كملحق ذهني للمادة ، للاسم . لهذا السبب البسيط يعتبر النعت أكثر عمومية من الاسم لكونه ممكن الالتحاق بالأنساق الكبرى للأفعال التي تشكل ذاتية التخيل .

ما يؤكد هذه النظرة أيضاً أن النار مشاكلة للطائر عند كثير من الشعوب . فليست فقط يمامة عيد العنصرة ، بل أيضاً الغراب الناري عند السلتيين القدماء وعند الهنود والاوستراليين المعاصرين ، والباز والصعوة ، كلها طيور نارية[78] وغالباً ما يقرر لون منقار أو عرف أو ريش اختيار طائر النار ، ولهذه الأسباب على الأرجح دخلت طيور مثل النقار الأسود ذي الحوصلة الحمراء أو أبي الحناء في ملاحم النار . وعندما تكون الأسماك هي التي تأتي بالنار بدل الطيور ، فإنها لا تقوم بهذه المهمة إلا بالاكراه أو الاغتصاب كما تفعل سمكة الزنجور في ملحمة كاليڤالا الفنلندية .

أخيراً ، ولكي نكمل لوحة هذا التماثل بين النار وعناصر الفصل والمشاهدة الأخرى ، فإن النار غالباً ما تدمج بالكلمة كما يظهر في الأوبانيشاد حيث يجمع تماثل واحد بين القمة والنار والكلمة :

« من هي آلهة السمت ؟ ـ أغني ! ـ وأغني على ماذا يستند ؟ ـ على الكلمة ! »[79] .

وفي التوراة أيضاً ترتبط النار بكلام الله وبكلام النبي الذي « تطهر » شفتاه بجمرة ملتهبة[80] . هكذا نجد دائماً خلف رمزية النار المعقدة فكرة فصل واضحة تتيح ربط العنصر الناري ولو جزئياً، من خلال النور الذي تتضمنه، «بالنظام النهاري للصورة».

الهواء يلخص كل المزايا التطهيرية للصفات البدائية التي قمنا بدراستها : الشفافية ، النور ، قابلية التأثر بالحرق أو بالبرد . هذا ما دفع باشلار لأن يجعل من

---

(77) داموارت، مصدر سابق، ص 490 .

(78) كراب، مصدر سابق، ص 303 ـ 304 .

(79) الاوبانيشاد، الجزء الثاني، 15 .

(80) نبوءة أشعيا، الفصل السادس، 5ـ7 .

العنصر الهوائي ، في إحدى أهم دراساته ، جوهر النسق الارتقائي[81]. ولقد ذكرنا سابقاً كيف أن الهواء وثيق الصلة بالكلام في التقاليد الهندية . نعود هنا من جديد إلى نظرية البرانا الشهيرة . ان ڤايو (Vâyû) ـ المشتق بوضوح من ڤا (Va) التي تعني « تحرك » ، « تنفس » ـ هو الإله الأساسي الذي تفتح به كل الميتولوجيا . وقد برهن دوميزيل[82] ان ڤايو (الذي يستبدل أحياناً بنظيره المحارب اندرا) كان الهاً أساسياً في لوائح القرابين الدينية في الهند . فهو « المنير » و« المحرك » ، وهو المطهر أيضاً ، إذ يعود إليه ، بعد انتصار رفيقه اندرا على أورتا ، ان « ينظف بأنفاسه المادة الفاسدة »[83] . وعند الايرانيين أيضاً هنالك إله للريح يمكن أن يصنف هو الآخر ضمن الآلهة المحاربة : الريح هو أحد تجسيدات ڤيرتراغنا العشر . كما أن جانوس اللاتيني يلعب الدور نفسه في الغرب ، وازدواجيته التي تظهر من خلال الوجهين تجعل منه مثالاً للتفرع الثنائي : باب مفتوح أو مغلق ، إله « التيارات الهوائية »[84] . ڤايو من جهته قابل للتمثل بحركة البرانا ، نسمة الحياة ، وهو الوسيط البارع الذي يستطيع « بالهواء أو بخيط بسيط أن يربط بين هذا العالم والعالم الآخر وكل المخلوقات »[85] .

ولكن يجب الا تغيب عن بالنا ازدواجية الرباط ، إذ أن هذه الوساطة الملائكية هي علائية أكثر من كونها أداة وصل ، ذلك ما تكشف عنه بوضوح آلهة المصريين . فإذا كان الإله « شو » يمثل نسمة الحياة ، هذا المبدأ الذي يتيح للبشر أن يعيشوا وللأموات أن يبعثوا ، وإذا كان يستطيع القول كإله أساسي : « انني أبقي على المخلوقات وأدعها تحيا بفعل فمي ، أنا ، الحياة التي تسري في عروقها ، والذي أدفع نفسي في أعناقها » ، فإن شو هو أيضاً « فاصل » السماء عن الأرض وجوهر النور .

من المؤكد أن نظرية البرانا قد تأثرت بازدواجية الرباط ، والياد الذي يركز في دراسة مهمة عن اليوغا[86] على الكومبهاكا (Kumbhaka) ، أي حصر التنفس ، يفترض اليوغا قبل كل شيء منهج ترقية قريباً من مناهج التاوية الإحيائية ومن « نظام ليلي » للصورة مرتكز على تأملات الاقتصاد في الحياة والراحة وطول العمر . ولكن

---

(81) Bachelard, **Air et songes**, p. 15, 17, 27.

(82) Dumézil, **Indo. Européens**, p. 66.

(83) **Rig Véda**, III, p. 100.

(84) Dumézil, **Tarpeia**, p. 70-71.

(85) **Brhad Aranyaka Upanishad**, cité par Dumézil, **Tarpeia**, p. 50.

(86) Eliade, **Yoga**, p. 68, 70.

إلى جانب هذا المفهوم الحصري والمقتصد للبرانايامـا ، فإن المفهوم الشعبي والتانتري يعطي لمنهجية التنفس مدلول تطهير أساسياً[87]. أن البرانایاما تمحو الذنوب وتطهر النفس . والهواء يحتفظ بهذه القدرة التطهيرية في بعض عمليات تنظيف المثانة التي تكتمل بقذف الماء . البرانایاما ، التي هي منهج تنفس كامل ، هي في نفس الوقت نظام تطهير تام : « إن النَفَس المحبوس يلتقط كل الفضلات ويلعب دور المطهر . . . تطهير عام لكل أجهزة الجسم ، حتى ليشعر الإنسان ان له جسداً جديداً »[88] . هكذا يبدو ان الهاتا ـ يوغا تتخيل الهواء كتقنية للتطهير .

يلتقي هذا المفهوم مع اعتقاد عالمي بأن هواء التنفس يحتوي على الجزء الأفضل والأنقى في الإنسان : الروح . ففي اليونانية كما في العبرانية نجد أن لفظة النفس تشتق من مصدر لغوي يلتقي مع الهواء ، وهي ترمز في « سفر الأحبار » إلى الروح الكونية. وحسب فابر دوليفيه فإن النبي موسى قد استخدم نفس الكلمة ـ نفش ـ للدلالة على الروح والتنفس والكلمة في الوقت ذاته[89] . كما نجد الشيء ذاته عند البامبارا حيث تكمن الروح (ni) في النَفَس ، إذ يدعى التنفس « ني ناكلي » (ni na klé) ، وذلك ما يترجم حرفياً بـ « روح تصعد وتهبط » ، وهي الكلمات التي تصف حركة الحياة نفسها[90] . ونجد أيضاً عند هذا الشعب الافريقي نظرية تموضع للنَفَس في حزمة اعصاب الضفيرة الشمسية ، أي في « عين الصدر » ، وذلك قريب جداً من الفيزيولوجيا السحرية للشاكري في الهند والذين هم كناية عن نفوس تقوم بممارسات تنفسية وبانشاد المانترا[91] . والملاحظ ان نظريات الفيزيولوجيا الهوائية هذه والتي يرتبط فيها النَفَس بحزمة أعصاب تنحو جميعها باتجاه العمودية . وهذا التماثل بين النَفَس والعمودية موجود أيضاً عند البامبارا حيث تتموضع نفس الإنسان في رأسه وحتى في شعره كما تتموضع روح النبات في أطراف البراعم[92] .

3 ـ خلاصة

هكذا نرى كيف أن التقنيات الرمزية للتطهير بالحسام أو النار أو الماء أو الهواء

(87) المصدر نفسه، ص 234 .

(88) شوازي، مصدر سابق، ص 144، 125 .

(89) « سفر الأحبار » 11/17 و14 . ونضيف إلى ما يذكره الكاتب التماثل الصريح في اللغة العربية بين كلمتي « النفْس » و« النَفَس » وبين الفعل القريب منهما لفظاً « نبس » ، تكلم (المترجم) .

(90) ديترلان، مصدر سابق، ص 66 .

(91) الياد، المصدر الأخير، ص 237 ـ 238، 243 ـ 245 .

(92) ديترلان، ص 59 ـ 60 .

تنطوي على ميتافيزيقا للنقاء . والروحانية تواكب وسائل التطهير والانساق الارتقائية . ان جوهر التطهير والارتقاء هو الأثير ، وهو الجوهر الرمزي الأساسي . أما وسائل التطهير وميزات التنقية التي درسناها فهي ليست سوى ركائز لجوهر النقاء الذي يظهر فيها من خلال إحدى خواصها : نصل الشفرة، صفاء الماء ، نور النار ، خفة ومفارقة وشمولية وجود الهواء . والتأمل الفصلي لهذه الأدوات يلتقي مع الانساق الارتقائية الكبرى ليصب في روحانية تجرد وتفصل الفكر عن كل الصفات العرضية . مرة أخرى نلاحظ ان النعت مهم للخيال النهاري أكثر من العنصر المادي وان النعت نفسه يلتحق دائماً بالحركة المركزية ، بالعمل الذي يترجمه الفعل ويتحمله .

في مقال طريف مخصص للأهمية التي تأخذها الدعاية الأسطورية « للصابون والمنظفات » في حياتنا المعاصرة ، أظهر رولان بارت[93] أنه يوجد داخل عقدة التطهير تأثير متبادل بين العناصر ، مع تركيز نوعي يختلف بحسب الإشادة بسائل مطهر يكون « عبارة عن نار سائلة » ذات مظهر عسكري محارب « يقتل الأوساخ » ، أو بمساحيق منظفة « تطرد » الأوساخ ببساطة . « في اعلانات مسحوق أومو تبدو الأوساخ كعدو هزيل أسود يفر مسرعاً من وجه المنظف » . هكذا تعرض ماء جاقيل والصابون والمنظفات فضائلها من خلال نسق الفصل . ولكن ما يجب علينا الانتباه إليه أن « أومو » أو « برسيل » ليسا سوى البدائل الاعلانية الحديثة لانموذج المحارب المنصف ، للملاك الذي يهزم الشياطين السود .

ان الحسام وسيف النار والمشعل والماء والهواء المطهرين والمنظفات ومزيلات البقع تشكل إذن الترسانة الكبرى لرموز الفصل التي تستخدمها المخيلة لكي تقطع وتنقذ وتفرز وتميز النور من الظلمة . الأرض وحدها لا تبدو طاهرة على الاطلاق للوهلة الأولى ولا تصبح كذلك الا بعد عملية خيميائية أو تعدينية بطيئة تمنحها قيمة المعدن أو الملح .

---

(93) Roland Barthes, **Mythologies**, Le Seuil, Paris, 1957, p. 38-39.

الفصل الرابع
النظام النهاري وبنى التخيل الفصامية

تمهيد

بعد ان بلغنا نهاية هذه الفصول الستة من كتابنا الأول ، لا نستطيع الا أن نلاحظ التماثل الملفت للنظر والذي يجمع الرموز المختلفة في « نظام » محدد للصورة الذهنية . ويتميز هذا النظام بكوكبات تتمحور جميعها حول نسقين عامين : فصلي وارتقائي ، وحول انموذج النور . وفي الواقع فإن الحركة الفاصلة هي الأساس في نظام التصور هذا ، إذ يبدو انه ، حتى من وجهة نظر إرتكاسية ، إذا ما ارتفعنا في البداية ، فذلك لكي نميز أكثر ، لكي نتبين بشكل أفضل ، ولكي تتحرر أيدينا فنستطيع استخدامها في الفصل والتحليل .

إذا كانت فكرة الصولجان ، في الميدان الرمزي كما في ميدان السياسة ، تسبق كغاية فكرة الحسام ، فإن الحسام هو الذي يحقق في الغالب تلك الغاية . ونستطيع القول أن تفعيل « النظام النهاري » للصورة يتحقق بالحسام وبمواقف الفصل الخيالية . « النظام النهاري » هو إذن هجومي في الأساس ، وأفضل صورة بيانية تعبر عنه هي الطباق . ولقد رأينا ان هندسته الأثيرية لا معنى لها الا كمعارضة لوجوه الزمن : الجناح والطائر يتعارضان مع حيوانية الزمن ويطلقان العنان لأحلام السرعة والتواجد في كل مكان والطيران بعكس الجري الرهيب للوقت ، العمودية الحاسمة والذكرية تتناقض مع الأنوثة الزمنية السوداء وتسيطر عليها . فالارتفاع هو نقيض السقوط كما ان نور الشمس يتناقض مع المياه العكرة ومع العمى الظلامي لقيود المصير . « النظام النهاري » يدعم إذن بالسيف والتطهير حكم الأفكار العلائية ، وذلك ضد وجوه الزمن التي تجابه المخيلة في كابوس رهيب .

لقد تتبعنا لعبة هذه المتناقضات في تجسيدها الأنثروبولوجي حتى بلغنا نقطة نستطيع فيها ان نسمي « النظام النهـاري » للصورة « نـظام الطبـاق » . ولكن ينبغي التفتيش بدقة أكثر عن بنى التصور الخيالي التي تتناسب مع تماثل الانساق والرموز والانموذجات التي درسناها في الفصول السابقة .

1 ـ النظام النهاري ومباحث العلوم

يبدو فعلاً ان هذا التماثل يتجاوز بكثير ميدان المخيلة ويمتد خلسة إلى قطاعات للتصور تدعي ، في الغرب ، ان « مجنون البيت » لم ينقل إليها عدواه . ان « النظام النهاري » للصورة يقابله نظام للتعبير والتفكير الفلسفيين نستطيع وصفهما بالعقلانية الروحانية . ففي الميدان العلمي يكشف تاريخ العلوم انه ، من عهد ديكارت ، كان لهذه العقلانية التحليلية دور في مناهج الفيزياء والكيمياء ، وحتى انها دخلت ، كما سنبرهن ذلك بـأحد الأمثلة ، في ميـدان علم الأحياء . ان الهـدف الأسمى لمنهج فلسفي مثل السمخية في الهند يبدو موجهاً ، كما يتبين من اشتقاق اسمـه ، بجهد « التمييز » و« الفصل » بين المادة والروح[1] . وإذا اعتمدنا اشتقاقاً آخر يعتقد به غارب واولدنبرغ[2] اللذين يفترضان ان معنى هـذه العبارة هـو « الحساب » ، « الاحصـاء بتعداد العناصر المكونة » ، فإن النسق المستقريء للمفهوم يبقى مرتكزاً على الفصل والتمييز . وبهذا الهوس بالتمييز الذي يظهر أيضاً في الازدواجية الأفلاطونية ، يرتبط الهم الروحاني الأول ، أي « معرفة ما يبقى من الإنسان بعد الموت ، وما يكوّن النفس الحقيقية ، العنصر الخـالد في المخلوق البشـري »[3] . وكما يضيف اليـاد ، فإن « طريق الحرية تؤدي بالضرورة إلى فك الارتباط بالكون وبالحياة الدنيوية »[4] .

في كل الفلسفة الهنـدية تتـردد لازمـة خـلاص وثيقة الصلة بمنـاهج التمييـز المنطقي : علم المجادلة (ânuiksaki) يتماثل مع علم الروح (atmavidyâ) . وما اليوغا والسمخيـة والفيدانتا إلا جدليات ترمي إلى فصل النفس ، فصل الذات ، عما يسميه الياد « التجربة النفسي ـ عقلية »[5] ، وليست هذه التجربة بدورها سوى المحتوى النفسي من تناسخ وارتباطات ومواقف زمنية .

---

(1) Eliade, **Yoga,** p.21.

(2) نفس المصدر، ص 360 .

(3) S. Pétrement, Le Dualisme chez Platon, les gnostiques et les manichéens, O.U.F.1949,p. 157, 210.

(4) الياد، المصدر السابق، ص 20، 24 .

(5) المصدر نفسه، ص 29 .

ليس صعباً أن نلاحظ أن هـذا « النـظام » الفلسفي للفصـل ، لـلانشـطار ، للعلائية ، شائع الوجود في الفكر الغربي ، ونستطيع تتبع آثاره من خلال الممارسات التطهيرية للفيثاغورية : تعتبر مثالية بارمينيدس[6] الإيلي «نقطة الانطلاق لكل الجدل اليوناني »[7]. وهي تبدو وكأنها تكثف، في منتصف الطريق بين المفهوم والصورة، التماثل المكون « للنظام النهاري » للتصور : سكونية العلائية التي تقابل الصيـرورة الزمنية ، تمييز الفكرة التـامة والمحـددة ، المانـوية الأسـاسية للنهـار والليل ، للنور والظلمة ، الأساطير والاستعارات المتعلقة بالصعود الشمسي[8] . إن جزءاً أساسياً من التفكير الفلسفي للغرب نشأ مع انتشار قصيدة بارمينيدس ، فكيف لا نرى أن نظام التصور هذا يحمل في طياته كل فكر أفلاطون والأفلاطونية ؟

ليس في نية هذا الكتاب أن يدرس انعكاسات الخيال على التفكير الفلسفي ، ولكننا لا نستطيع إلا أن نسجل في عجالة أن هـذا النظام للتصـور ينتظم اثنتين من كبريات فلسفات الغرب ، ونعني بهما فلسفة أفلاطون وفلسفة ديكارت . لقد خصصت سيمون بيتريمان كتابها : « الثنائية عند أفلاطون والغنوصيين والمانـويين » للإحـاطة بنظام ثنائية الفكر ، نظام الطبـاق عند الفـلاسفة المـذكورين[9] . ومـا علينا إلا أن نستعرض عناوين بعض فصول هذا الكتاب القيم لنتبين مدى تأثر الفكر الغربي بهذين التيارين ، الشرقي والهليني اللذين تأثر أولهما في طريقه بالثقافة السامية ، ومثل الآخر الامتداد المباشر للبارمينيدية[10] . ان عناوين فصول كتاب سيمون بيتـريمان تصلح أيضـاً كعناوين لمختلف تـوجهات التصـور ، لأن هـذا الإطـار الـذي تتجـابـه فيـه « الـضـرورة » و« ضـد الـخيـر » و« الـمكـان الآخـر » و« الـروح والـجسـد » و« المملكتان ». وهذه الجدلية التي يشكل « الحاجز » الذي يفصل الظلمات والنور انموذجها المركزي ، ليسـا غريبيـن عن الفكر الغربي[11] . ويبدو ان فهم الغربيين العميق لأفلاطون والغنوصية يتأتى عن انهم أفلاطونيون وغنوصيون قبل أفلاطون ويوحنا

---

(6) بارمينيدس Parmenidês (544ـ 450 ق.م) هو فيلسوف يوناني من مدينة ايلية اشتهر بعدائه للفلسفة المادية وعالج في أعماله القليلة، القريبـة من فكر زينـون، «حقيقة ووحـدة وأزلية الوجود»، ويعتبر مؤسس الاونطولوجيا. ولقد اطلق اسم «بارمينيدا» على حوار أفلاطوني اشترك فيه سقراط وبارمينيدس وزينون. وكان موضوعه الوحدة والتعددية (المترجم).

(7) Bréhier, **Histoire de la philosophie** I. P.U.F. 1946, p. 63.

(8) المصدر نفسه، ص 63 ـ 65 .

(9) بيترمان، المصدر السابق، ص 138 وما بعدها.

(10) نفس المصدر، ص 208، 216 .

(11) المصدر نفسه، ص 39، 48، 160، 164، 170، 175 .

المعمدان . هكذا يأتي التاريخ ومستنداته الفلسفية ليناموا في سرير البنى الفكرية .

ماذا نقول أيضاً عن فلسفة ديكارت ؟ ان كل الثنائية الديكارتية ، كل أبعاد منهج الوضوح والتمييز ، تبدو « الأمر الأكثر شيوعاً » في الخيال الغربي . فانتصار العقلانية يُصوَّر دائماً بخيال فصلي . وكما يقول غوسدورف[12] بحق فإن « العقلانية الظافرة تفضي إلى فلسفة ثنائية ، فالفكر صنو الوجود كما أن العالم المُدرَك بالعقل هو صنو أكثر واقعية من العالم الحقيقي » .

وإذا توجهنا أخيراً نحو مبحث العلوم «الابستمولوجيا» نجد أن المسيرة العلمية ذاتها تخضع لواحد أو لآخر من أنظمة التصور ، وان أصفى المفاهيم وأدق التعابير لا تستطيع الانفصال نهائياً عن المعنى المجازي الأصلي . لقد ألف باشلار كتاباً كاملاً يبين فيه كم يصعب على العلم ان يتخلص من أقمطة الصور والأحلام[13] ، بينما يبرهن فيلسوف علم الأحياء جورج كانغيلهم[14] في مقال رائع ان المنازعات العلمية غالباً ما تكون نتيجة لاختلاف أنظمة الصورة الذهنية . والتنافر التقليدي بين علماء الخلايا الذين يركزون على آلية الحركة وبين علماء الأنسجة المعتمدين على الاستمرارية ، يعود أساساً ، برأي كانغيلهم ، إلى التقييم السلبي أو الإيجابي لصورة نسيج خلوي . ان تصور خلية حية ، الغامض كغموض تصور مدينة أو حصن ، الخ . . . ، هو من التصورات التي يستطيع الخيال أن يلعب فيها اما على المظهر الفصلي لتأملات التقطع ، أو على المظهر الذري ، نموذج الصغر غير المحدود ، ليغوص بعد ذلك في تخيلات حميمية .

لن نركز هنا سوى على النظام الأول للصورة الذرية ، النظام الفصلي . يخبرنا كانغيلهم أن إدوارد كوك درس مقطعاً دقيقاً من قطعة فلين فوجد أن بنيتها محوجزة . ويخلص الباحث العلمي إلى أن صورة كهذه تنم عن « تضافر عاطفي »[15] ، ويفتش وراء هذه الفواصل التي يشبهها بقرص العسل عن إحداثيات اجتماعية : قيمة التعاون البناء والمشاركة . ولكننا نعتقد انه يجب التركيز قبل أي شيء آخر عن قيمة الحواجز ذاتها ، عن نسقية الفصل التي تسبق كل تأملات الحواجز ، لأن هذه القيمة تبين اختيار التصور لنظام معين واعتماده خياراً من اثنين تأرجح بينهما : « صورة مادة لدائنية

---

(12) Gusdorf, **Mythe et métaphysique**, p. 179.

(13) باشلار، تكوين العقل العلمي (صدرت ترجمته عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر مجد).

(14) G. Cabnguilhem, **Connaissance de la vie**. Hachette, 1952, p. 56.

(15) نفس المصدر والصفحة.

أساسية ، أو تشكيل من جزئيات ذرة »[16] منفصلة ومتمايزة . بعبارة أخرى ، نشاهد هنا انتصار نظام تصورات بيولوجي ، هو « نظام الخلايا » على نظام تكون بلازمي وبلاستولي . ويبرهن كانغيلهم انه حتى من خلال العمليات « العصبية » ، فإن البنية الخلوية هي التي تلازم تصورات عالم الأحياء الفرنسي بوفون (Buffon) المتأثر بنظريات نيوتن والقريب من الذرِّية النفسانية التي اشتهر بها الفيلسوف الإنكليزي ديفيد هيوم (Hume) .

وهكذا فإن صورة الحاجز ، والنسق الفصلي الذي يوجهها ويشكل معها « النظام النهاري » ، هي محورية فعلاً بالنسبة لقطاع واسع من التصورات يضم أفكاراً احيائية وفيزيائية ونفسانية وفلسفية . ولقد سبق أن رأينا كيف أن استمرارية هذا النظام ـ من الفلسفة السمخية إلى مبحث علوم الخلية ـ تخبيء في طياتها حوافز ثقافية . يبقى امامنا الآن أن نعرف إذا كان علم النفس يمكن أن يقدم لنا توضيحات حول أعراض نظام التصور البشري هذا .

2 ـ البنى والنماذج الفصامية

علينا ، منذ البداية ، ان نبين الفرق الذي نراه بين البنى الفصامية التي يتميز بها « النظام النهاري » للتصور وبين مجموعة النماذج الفصامية . نشير أولاً إلى الأخطاء والخلافات التي نجدها عند علماء التحليل النفسي في تعريفهم للفصام ، وأشهر هذه الأخطاء يظهر عند كارل جاسبرز (Jaspers) في تشخيصه للفصام عند الرسام فان غوخ ، وهو التشخيص الذي يعارضه بحق كل من الدكتورة مينكوفسكا (F. Minkowska) ولوروا (Leroy) ودواتو (Doiteau) وريسي (Riese)[17] . نستطيع ان نتساءل أيضاً إذا لم يكن الفصام الذي تصفه وتعالجه الدكتورة سيشيهاي متعارضاً بشكل جذري مع ما يدرسه الدكتور منكوفسكي[18] : فالأول هو قلق امام رؤية فصامية للكون ، والثاني عبارة عن نشوة ، عن تلذذ مرضي امام الانشطار . والمريضة الأولى تريد أن تشفى من مرضها بأي ثمن ، بينما يبدو الثاني مغتبطاً بهلوسات مرضه .

ولكننا لن نأخذ بالاعتبار هذا الاختلاف بموقف المريض أمام الأشكال الانموذجية للمرضى . فإذا كان رفض هذه الأشكال ، وإذا كانت إرادة محاربة « بلاد

---

(16) نفسه، ص 57 .

(17) K. Jaspers, **Strindberg et Van Gogh,** Mincuit, Paris, 1953 p. 218; F. Minkowska, **De Van Gogh et Seurat aix dessins d'enfants,** museé Pédagogfique, Paris, 1949.

(18) Séchéhaye, **Journal d'une schizophène,** p. 4, 17, 22, et Minkowski, **La Schizophrènie,** p. 203.

الإشراق»[19]، وإذا كان الصراخ والتخبط المفترضان كحركات دفاعية، إذا كان كل ذلك يضع المريض على طريق الشفاء. فمن الصحيح أيضاً أنه حتى في تلك الحالة التي يمقت فيها المريض الأشكال والصور التي يحملها إليه المرض، فإن هذا المرض يقدم جملة من الأشكال والبنى التي تشكل مجموعة متناسقة لأعراض الفصام، مجموعة نجد فيها، بشكل كاريكاتوري، العناصر الرمزية والنسقية «للنظام النهاري» للتخيل.

ليس المهم هنا أن نسهب في وصف الشخصية الفصامية، بل أن نحدد البنى الفصامية للتصور داخل الكوكبات الصورية «للنظام النهاري». سوف نرى فيما بعد أن الشخصية يمكن أن تنتقل من نظام تصور لآخر، وفي تلك الحالة يحدث الشفاء، كما برهنت ذلك الدكتورة سيشيهاي[20]. ولكن البنى الانموذجية وارتباطاتها التماثلية تبقى ثابتة لا تمس داخل نوع من الموضوعية الجوهرية لأنظمة التصور. وحتى الصورة التي يرسمها مينكوفسكي[21] «للعقلانية» فهي في الحقيقة مخطط لنظام تصور أكثر من كونها نموذجاً وصفياً أو طابعياً.

نستطيع إذن أن نستخلص من عرض مينكوفسكي الملامح البنيوية النموذجية «للنظام النهاري» للصورة الذهنية. «العقلانية، يقول الفيلسوف، تجد سعادتها في المجرد، في الساكن، في الصلب والجامد؛ المتحرك والبديهي يفلتان منها. فهي تفكر أكثر مما تحس ولا تلتقط بشكل عفوي، وهي باردة مثل العالم المجرد، انها تميز العالم، وهكذا تتوصل إلى تحديد الشكل...»[22] يتراءى لنا من هذا الكلام أن مينكوفسكي يتحدث عن مجموعة الحسام الرمزية منطلقاً من خلفية تستند إلى مسيرة فصلية وتنطوي على الجهد المضني للطرق التي تمر بسلاسل طويلة من الأدلة والحجج لكي توصل إلى العلائية.. هذه العقلانية المتطرفة، و«المرضية» نوعاً ما، تبرز البنى الفصامية «للنظام النهاري» للتصور.

ـ البنية الفصامية الأولى التي تظهر من خلال التضخيم المرضي هي تركيز على «البعد» عن المعطيات التي تشكل مواقف ردات الفعل الطبيعية. ويصبح هذا البعد «فقداناً للتعاطي مع الواقع» و«نقصاً ذرائعياً» و«فقداناً لوظيفة الواقع» و«حالة

(19) المصدر نفسه، ص 17، 20، 66.

(20) المصدر نفسه، ص 80.

(21) المصدر نفسه، ص 203.

(22) نفس المصدر والصفحة.

انطواء »[23] . ويعرف بلولر[24](Bleuler) الانطواء على انه انفصال عن الواقع لا يأخذ فيه الفكر سوى منحى ذاتي . على سبيل المثال تحدد إحدى المرضى الجهات الأربع حسب ذوقها الشخصي فترى ان الشمال موجود أمامها باستمرار ، كما يخلط مريض آخر بين بوله والمطر ويتوهم انه « يروي العالم »[25] . هذا البعد ، هذه المسافة التي تفصل المريض عن العالم ، تخلق ذلك الموقف التصوري الذي سميناه « النظرة السيادية » ، ويستطيع الطبيب النفسي من جهته ان يتكلم عن « البرج العاجي » لمريضه الذي يبتعد كلياً عن العالم « لينظر من فوق ، كالارستقراطي ، إلى الآخرين وهم يتخبطون »[26] . ويترجم رائز رورشاخ هذا الانطواء فيكتب مونييه[27] : « نفاجأ بصورة خاصة بالعدد القليل للأجوبة التافهة ، بتزايد الأجوبة الغريبة ، حسنة أم سيئة ، بغياب أو ندرة التفاصيل العامة الطبيعية وبغياب أو ندرة أجوبة الأشكال والألوان » . وحسب بوهم (Bohm) ، فإن فقدان وظيفة الـ « أنا ـ هنا ـ الآن » يظهر من خلال إشارات شخصية أو ترابطات عفوية . وهكذا فإن البنية الفصامية الأولى ليست سوى تلك القدرة على الاستقلالية وعلى تجريد البيئة المحيطة التي تبدأ من الحركة الحيوانية البسيطة ولكنها تتقوى عند الإنسان بفعل وضعه العمودي الذي يحرر يديه مع الأدوات التي تطيلهما .

ـ البنية الثانية التي نجدها مرتبطة بهذه القدرة التجريدية التي تميز الإنسان الذي يفكر على هامش العالم ، هي **بنية التجزيء** (Spaltung) وهذه الأخيرة ، كما يلاحظ ذلك مينكوفسكي[27] ، ليست « تفككاً» (Zerspaltung) ، بل هي امتداد تمثيلي ومنطقي للموقف الانطوائي العام . وسوف نركز في التجزيء على التصرف الذي يصور « الفصل » أكثر من تركيزنا على موقف « الانفصال » . ورائز رورشاخ يركز من جهته على التجزيء ، فاللوحة الثالثة التي يكون فيها من الطبيعي رؤية رجل أو خادم مقهى ، الخ . . . ، تؤول بشكل مجزأ : فالمريض لا يرى سوى الرأس أو العنق أو الذراعين[28] . وتتكرر دائماً في الوصف الفصامي عبارات مثل : « مقطوع ، مقسوم ، منفصل ، منشطر نصفين ، مجزأ ، مثلوم ، متناثر ، متآكل ، ذائب

---

(23) نفسه ص 67، 68 .

(24) يذكره مينكوفسكي، ص 110 .

(25) سيشيهاي، مرجع سابق، ص 54، 89 .

(26) مينكوفسكي، ص 42 .

(27) المصدر نفسه، ص 212 ـ 213 .

(28) المصدر نفسه، ص 219 .

الخ . . . »[29] وهذه العبارات تظهر بلوغ « عقدة الحسام » حد الهوس عند المريض . المريضة التي تدرسها الدكتورة سيشيهاي تستعمل هي الأخرى تعابير كثيرة تعكس التجزيء[30] ، حيث « تتقاطع » عندها الأشياء والأصوات والأشخاص ، وتظهر « منفصلة » . كما أن الأشياء الطبيعية تأخذ مظهراً اصطناعياً لأنها تفقد غايتها الاجتماعية : « كانت الأشجار والسياجات من كرتون ، موضوعة هنا وهناك كأنها ديكور مسرح » . والأشخاص بدورهم كانوا « أصناماً » ، « دمى » ، تماثيل تتحرك بصورة آلية ، « رجال آليون » ، « تصاميم بشر » .

والرؤية الفصامية للكون لا توصل فقط لتأملات الحيوان ـ الآلة ، بل لتأملات الكون الآلي أيضاً ، إذ يتملك عنف بتصور الفصامي فتظهر الوجوه « مقطعة مثل الكرتون » ، ويُنظر إلى كل جزء من الوجه على انه منفصل ومستقل عن الأجزاء الأخرى . والمريض يكرر دون كلل : « ان كل شيء مجزأ . . . مفكك، كهربائي ، معدني »[31] أخيراً ، فإن التجزيء ذاته يتجسد في نظر الخيال ويصبح « جداراً فولاذياً » أو « جداراً جليديا » يفصل المريض « عن الكل وعن الجميع »[32] كما يفصل تصوراته عن بعضها .

ـ البنية الفصامية الثالثة ، والتي تنجم عن هذا الميل المهووس إلى التمييز ، هي ما يسميه الطبيب النفساني « **الهندسية المرضية** »[33] . والمفاهيم الهندسية تظهر من خلال سيطرة التماثل والسطح ومنطق الأشكال سواء في التصور أم في التصرف ، نرى مريضاً يُهوس في سن السادسة عشرة بالألعاب التركيبية ويتحكم به الافراط في تنسيق ثيابه وإصراره على السير في منتصف الطريق. بالنسبة لهذا المريض يصبح المدى الإقليمي قيمة سامية تجعله ينكر مثلاً كل قيمة للمال مفترضاً أنه عديم الأهمية ، بينما تأخذ محطة سكك حديد ليون الباريسية « المكبرة » مكان الصدارة[34] . ان القيمة المعطاة للمسافة وللموقع الهندسي تفسر التضخيم الشائع عند الفصاميين . وتعطي الدكتورة سيشيهاي[35] تفسيراً للميل الهندسي والتضخيم

---

(29) المصدر نفسه، ص 206 .

(30) سيشيهاي، ص 14، 21، 24، 56، 77 .

(31) نفس المرجع، ص 22، 59، 77 .

(32) المصدر نفسه، ص 21، 50 .

(33) مينكوفسكي، ص 89 .

(34) المصدر نفسه، ص 90 .

(35) سيشيهاي، ص 97 .

بقولها انه لعدم قدرة المريض على تحديد الأشياء في علاقاتها المتبادلة ، فإن كل شيء ينفصل بالتجزيء ويُفترض كوحدة مقتطعة وأكبر من حجمه الطبيعي . هكذا تظهر لدى المريض رؤية طبيعية للأشخاص والأشياء ، شبيهة ، على سبيل المثال ، برؤية الفنان البيزنطي الذي يرسم في لوحاته صوراً عملاقة للسيدة العذراء . وهذا ما يبين كيف يلتقي من جديد في ميدان علم النفس المرضي تشاكل العلائية والتضخيم والفصل .

والنتيجة الثانية التي تستتبعها الهندسية المرضية ، والتي تكشف لنا عن المعنى العميق للبنى الفصامية ، هي امحاء مفهوم الزمن والتعابير اللغوية التي تدل على الوقت ، وذلك لمصلحة مضارع معمم . يصرح أحد المرضى : « لقد حدث لي في مرضي ان التغى احساسي بالوقت . الوقت لا يهمني أبداً »[36] . من هنا كان الاستعمال دون تمييز لأزمنة الفعل ، واستخدام لغة برقية تأخذ أغلب الكلمات فيها صيغة المصدر وتستبدل فيها عبارات التحديد الزمني ، مثل « عندما ، بينما » بعبارات ذات مدلول مكاني ، مثل « حيث ، هناك » . ومن هنا أيضاً كان الاستناد ، الذي لاحظه مينكوفسكي[37] ، إلى عالم الأجسام الصلبة ، إلى الثوابت ، إلى المحدد ، وكان تكرار عبارات مثل « محور ، فكرة » ، أو تشبيهات عظيمة عن الفصاميين . وليست الرؤية العظيمة سوى تطبيق على حالة خاصة ، هي الحي ، إنساناً أو حيواناً ، من حالات الرؤية التحديدية للهندسية المرضية . يحلل مريض مينكوفسكي هذه العلاقة بذكاء فيقول : « ان ما يقلقني كثيراً هو ان عندي ميلاً لأن لا أرى في الأشياء سوى هيكلها العظمي . ويحدث لي أن أرى الأشخاص أيضاً هكذا . ان ذلك شبيه بهندسة تكون الأنهار فيها عبارة عن خطوط ونقاط . . . انني أحول كل شيء إلى رسوم . . . أرى الناس كنقط ، كدوائر . . . »[38] .

ـ أخيراً نضيف إلى هذا التعطش للتصورات الهندسية وللتماثل بشكل خاص ، البنية الفصامية الرابعة التي ليست سوى **التفكير الطباقي** . لقد رأينا ان كل « النظام النهاري » للتصور ، انطلاقاً من خلفيته الفصلية والهجومية ، يرتكز على لعبة الأشكال والصور الطباقية . ونستطيع القول أيضاً أن المغزى العميق للنظام النهاري هو اعتباره « ضد » الظلمات ، ضد دلالات الظلمة والحيوانية والسقوط ، أي ضد « كرونوس » ، الزمن المميت . والفصامي يسخر لحسابه الخاص ، ولكن بشكل مضخم ، هذا

(36) مينكوفسكي، ص 94.
(37) المصدر نفسه، ص 245، 246.
(38) المصدر نفسه، ص 245.

الموقف التصادمي بينه وبين العالم . فهو مهيأ تلقائيا للمنطق ، وذلك ما يجعله « يدفع في كل مناسبة بالطباق ـ أنا والعالم ـ إلى حدوده القصوى » ، ويجعله « يعيش في جو من النزاع الدائم مع محيطه »[39] . هذا الموقف التصادمي الأساسي يفيض على كل ميدان التصور ويجعل الصور تظهر أزواجاً في نوع من التماثل المتعاكس يسميه مينكوفسكي « الموقف الطباقي »[39] . فالطباق ما هو الا ثنائية حادة ينظم فيها الشخص حياته بحسب أفكاره ويصبح « عقائدياً متطرفاً » . وكل التصورات والأعمال « تؤخذ من وجهة نظر الطباق العقلي للنعم والـلا ، للخير والشر ، للنافع والضار »[40] .

يرسم مينكوفسكي لوحة كاملة لهذه الطباقات الفصامية التي يتعارض فيها الفكر مع المشاعر والتحليل مع الاكتشاف الحدسي والبراهين مع الانطباعات والسبب مع الغاية والعقل مع الغريزة والمسطح مع تعقيد الحياة والشيء مع الحدث والمكان مع الزمان[41] . وليست هذه الطباقات المعنوية سوى امتداد للطباقات الخيالية التي أشرنا إليها في مقدمة هذا الكتاب عند بعض كبار الشعراء . وفي النهاية فإنها تختصر جميعها في الطباق الذي استند إليه جزءا هذا الكتاب الأول : طباق الزمن بوجوهه المختلفة و« النظام النهاري » للتصور ، المثقل بتصوراته العمودية وبدلالاته الفصلية ، والملخص بانموذجي « الصولجان » و« الحسام » .

3 ـ خلاصة : التشاكل والترابط الفصامي

لكي ننهي هذه اللوحة للبنى الفصامية التي يضخمها المرض ، نجد من الضروري أن ندع المريض يلخص بنفسه التشاكل الصلب لنظام تصوراته العام . سوف نرى في كلام الفصامي الذي ينقله مينكوفسكي[42] ، كيف يتلاقى المذهب الهندسي الذي نستطيع وصفه بالديكارتي مع لمحات بارمينيدية متناثرة هنا وهناك ومع تأملات بالصلابة المفترضة مثالية على عكس ما يقوله برغسون ، ونرى في النهاية ان الجسم الصلب يستدعي خيال الصخر والجبل . يقول الفصامي : « لا أريد أن أفسد مخططي بأي ثمن ، فأنا مستعد لأن أفسد حياتي ولكن ليس تصميمي . ان الميل للتماثل وللتنظيم هو الذي يجذبني نحو مخططي ، والحياة لا تقدم تنظيماً ولا تماثلاً ،

(39) Minkowski, «Troubles essentiels de la schizophrénie», in, **Evolution de la psychiatrie**, Payot, Paris, 1925, p. 28, 83.

(40) سيشيهاي، ص 24 .

(41) مينكوفسكي، المصدر السابق ص 30 .

(42) المصدر نفسه، ص 90 ـ 92 .

وهذا ما يجعلني اصطنع الواقع » . ولكي يقوي من هذه العقلانية الظافرة يؤكد المريض : « تقتضي حالتي الفكرية ألا أؤمن إلا بالنظرية ، وأنا لا أؤمن بوجود شيء الا بعد ان ابرهنه » . ثم يستعيد على طريقته الخاصة حلم ديكارت القديم بـ« الرياضيات العالمية » . « كل شيء سوف يعود إلى الرياضيات ، حتى الطب والعلاقات الجنسية » . وبعد ذلك يقتصر الميل الهندسي على نظرة بارمينيدية يتساءل فيها المريض إذا لم تكن أعلى درجة من الجمال تكمن في رؤية الجسم بشكل كروي . عند ذلك يتعقد الوهم بإضافة رؤية تكعيبية للكون : « افتش عن الجمود . . . انحو إلى الراحة والسكينة ، ولذلك أحب الأشياء الثابتة ، الصناديق والاقفال ، الأشياء التي توجد دائماً في مكانها والتي لا تتغير أبداً » . هذه الرؤية السيزانية(43) للكون تتعمق لتصبح تأملاً بجوهر الوجود : « الحجر ثابت ، اما الأرض فمتحركة وهي لا تمنحني أية ثقة » . في النهاية تجتذب أحلام التحجر صورة الجبل بشكل طبيعي ، كما تجتذب جدلية القمة والهاوية وتوصل من جديد إلى تقنيات التطهير القريبة جداً من الممارسات السحرية والتي تسمح بفصل التعبيرين المتضادين : « الماضي هو الهاوية ، والمستقبل قمة الجبل . هكذا خطرت لي فكرة ، وهي أن أدع يوماً كحاجز بين الماضي والمستقبل . أحاول ألا أفعل شيئاً خلال ذلك النهار ، وهكذا بقيت مرة أربعاً وعشرين ساعة دون ان اتبول » .

لقد تعمدنا ان نستشهد بمقاطع طويلة مما يقوله الفصامي لكي نبين تماسكه الغريب . ويبدو ان المريض ، أكثر من أي شخص آخر ، يستسلم لدينامية الصور بشكل كامل ، وعندها تصبح كل تصوراته خاضعة لنظام وحيد . ولكننا نكرر مرة أخرى ان هذا النظام لا يتوافق مع التعديل الانفعالي الذي يتسبب به المرض لأنه ، أي النظام ، لا يظهر فيه شيء من أعراض مرضية وذلك لكونه موجهاً بالحركات الطبيعية الكبرى التي تدور حول الارتكاسات الوضعية المسيطرة وتأثيراتها الطبيعية .

البنى الفصامية ليست فصاماً إذن ، فهي تبقى وتستمر من خلال تصورات يقال عنها طبيعية . وانطلاقاً من هنا ، سوف نرى انها لا تتوافق مع تحديد صفة نفسانية خاصة ، ولا مع ضغط ثقافي معين .

---

(43) نسبة إلى الرسام الفرنسي بول سيزان Cézanne (1839 ـ 1906) الذي اشتهر في إحدى مراحل ابداعه باعطاء المناظر والأشياء الطبيعية أشكالاً هندسية في لوحاته (مخروط، أسطوانة، كرة، الخ)، واعتبر في مرحلة تالية أكثر تعقيداً من الأولى أحد رواد المدرسة التكعيبية في الرسم (المترجم).

بعد ان برهنا حتى الساعة ان « النظام النهاري » ، نظام الطباق ، يتصف ببنى فصامية نستطيع دراستها مكبرة بعدسة المرض ، يبقى علينا أن نبين كيف يمكن للخيال أن يقلب القيم المعطاة لتعابير الطباق ، وكيف يمكن للفكر أن يشفى من الحصرية الفصامية التي هي الفصام بذاته[44] ، وكيف يستطيع أن ينتقل من نظام لآخر وأن يعدل رؤيته الفلسفية للعالم . هذا ما سنقوم بدراسته من خلال المواضيع الكبرى « للنظام الليلي » للخيال .

لكي نضع خلاصة لهذا الجزء الأول نقول اننا تحققنا من نقطة انطلاقنا التي تقول أن المعنى الحقيقي ، والذي يعتقد انه أساسي ، يتبع المعنى المجازي دائماً . ان مواقف التخيل هي التي توصل لبنى التصور العامة ، وصورة الحسام ، مع ملحقاته النورانية والارتقائية ، هي التي تبشر بالبنى الفصامية ، والتي تسبب الريبة بالمعطيات وباغواء الزمن ، والتي تمنح إرادة التمييز والتحليل ، وتوصل للهندسية وللتفتيش عن التماثل وفي النهاية للتفكير الطباقي .

نستطيع أن نعرف « النظام النهاري » للتصور على انه طريق تصوري يبدأ من التعليق الخيالي البدائي والغامض والمستند إلى الارتكاسات الوضعية ، وينتهي ببراهين منطق الطباق وبـ « الهروب من هنا » الأفلاطوني .

(44) سيشيهاي ، المرجع السابق ، ص 22 ، 45 ، 52 .

الكتاب الثاني

النظام الليلي للصورة

مقدمة

تجعلنا الدراسة السابقة نلامس الصعوبة الأساسية التي ينطوي عليها تتبع العلائية والعدائية المزدوجة التي تنتج عنها . « إن الأفلاطونية تتعبنا » يقول ألان[1] ، وإذا لم تتعبنا فإنها تستلبنا . ذلك أن استحضار الصور في « النظام النهاري » للتصور يصب إما في خواء مطلق ، في مانوية من نوع نيرڤاني ، وإما في توجه عدواني وفي مراقبة ذاتية مستمرة ، متعبة للتيقظ . فلا يمكن للتصور ، بسبب خطر الاستلاب ، أن يبقى شاهراً سلاحه ودائم التأهب . وأفلاطون ذاته يدرك أن علينا النزول إلى المغارة من جديد ، آخذين بالاعتبار خطر الموت الذي نعرض أنفسنا له ، وأن علينا أن نتقن استعمال الوقت . كما أن الطبيب النفساني[2] يوصي في حالة أحلام اليقظة الصعودية بعدم رمي المريض من قمة ارتقائه ، وإنما بإنزاله تدريجياً إلى المستوى الذي انطلق منه ، وبإعادته بهدوء إلى مستواه العقلي المعتاد . وأخيراً فإن الفصامية التي تعالجها سيشيهاي تبدأ بالتماثل للشفاء عندما تبتدىء بالنفور من عالم النور الذي كانت تفضله ، وبالتعلق بطقوس ورموز ليلية[3] .

هكذا يرتسم مقابل وجوه الزمن موقف تخيلي يرتكز على التقاط القوى الحياتية للوجود ، وعلى التخلص من اتباع كرونوس ، على تحويلهم إلى تعاويذ للخير وأخيراً على استبدال حركية الزمن المحتومة بالصور المطمئنة للثبات ، للأطوار التي تبدو وكأنها تحقق هدفاً أبدياً حتى في قلب الصيرورة . إن الترياق الشافي من الزمن لا

(1) Alain, **Idées**, p. 104.

(2) Desoille, **Exploration**, p. 27 et 65.

(3) Séchehaye, **Journal d'une schizophrène**, p. 66, 74, 84.

يمكن التفتيش عنه في المستوى ما فوق البشري للعلائية ولصفاء الجواهر ، بل في حميمية المادة المطمئنة والدافئة أو في الثوابت الإيقاعية التي توقع عليها الظواهر والأحداث . النظام المتكامل للتلطيف يلي النظام البطولي للطباق . والليل لا يلي النهار فقط ، وإنما يلي أيضاً ـ وخاصة ـ الظلمات المشؤومة . لقد لاحظنا سابقاً ، عندما درسنا وجوه الزمن الظلامية ، الاتجاه التدريجي نحو تلطيف الرعب القاتل إلى مجرد رهبة جنسية وجسدية بسيطة ، كما لاحظنا أيضاً كيف ينزلق الشر الماورائي تدريجياً نحو خطيئة أخلاقية بفعل تعبير الصور ذاتها . ولقد بين التحليل النفسي ببراعة كيف أن كرونوس وثاناتوس يقترنان بإيروس[4] .

ونحن بدورنا سنركز على هذه الازدواجية الأساسية لإيروس ، لا لكي نتساءل عن ازدواجية النزعة الفطرية ، وإنما لننهي ونقفل دراسة التقييم السلبي للصور الليلية عليها . وازدواجية إيروس ـ (كرونوس ـ ثاناتوس) ، أي الغريزة الفطرية ، والقدر المميت . تمثل الحد الذي تجد الرموز الكبرى ، التي قمنا بدراستها ، نفسها مجبرة على أن تعكس قيمها عنده . وإذا كان إيروس يصبغ بالرغبة حتى القدر نفسه ، فذلك يبين أن هنالك وسيلة غير الطباق العدائي والحتمي للتعوذ من وجه الزمن المهدد . فإلى جانب العملية الغيبية التي تحارب المسوخ العملاقة التي يولدها القلق الزمني بالرموز الطباقية ، بالهروب أو بالحسام ، إلى جانب التصدي بالسلاح أو الزهد العلائي ، تفتح الازدواجية بإباحتها تلطيف الموت ذاته طريقاً مختلفاً أمام المخيلة والسلوك الذي تثيره . وانقلاب القيم الرمزية هذا ، الناتج عن ازدواجية إيروس ، هو ما كشف عنه دنيس دو روجمون[5] في دراسته للتطور التاريخي « للثورة » المانوية في القرن الثاني عشر . فانطلاقاً من إفراط في زهد ثنوي يتوصل فيه الإله الأسطوري إيروس إلى أن يحب الحب ، أي إلى رغبة فارغة بالشيء تجد نفسها ، بسبب عزوفها عن الشهوة ، وجهاً لوجه أمام الموت ، نجد أنفسنا أمام مفهوم للحب يلطف المضمون الشهواني ويقلب تدريجياً قيم الزهد التي يدعو إليها « الكاملون » . بين « الهروب من

---

(4) ثاناتوس (Thanatos) هو اله الموت عند اليونانيين ،وهو، حسب الأسطورة، ابن الليل وشقيق هيبنوس (Hypnos) أي النوم. اما أيروس (Eros) فهو إله الجنس والاخصاب، وهو يمثل القوة الجاذبة التي تؤمن وحدة الكون وتناسل الأجناس، ولقد تحول فيما بعد إلى إله الحب الذي يرمز إليه بطفل مجنح يصيب القلوب بسهامه، والمقصود هنا هو المعنى الأول، وعن كرونوس ـ الزمن فلقد تكلمنا سابقاً (المترجم). لهذا الثلاثي الأسطوري تخصص ماري بونابرت كتابها **M. Bonaparte, Eros, Chronos et Thanatos**.

(5) دنيس دو روجمون، مصدر سابق، ص 98 وما يليها.

هنا » الافلاطوني وإيروس العذري والغزل وتمجيد المرأة ، هنالك مسيرة نفسانية مستمرة ومتسلسلة . والتقاليد الكاثوليكية ذاتها ليست بعيدة عن تلك « الثورة النفسانية » التي ابتدعتها الوثنية والتي تجسدت فيما بعد بتمجيد العذراء - الأم ، تمجيد المرأة البتول والمتسامية . أمر شبيه بهذا تجده س . بيترمان[6] في محاولات تجاوز «الثنوية الغنوصية» ، وخاصة عند اتباع كليمانس الإسكندري الذين يستبدلون المانوية الثنوية للمعرفة الروحية (الغنوص) بنظرية التقاء الأضداد في نقطة اقتران القمر بالشمس التي يكون العنصر الأنثوي ضرورياً فيها لحدوث « البليروم » (plérome) ، أي إلى مجيء المخلص لإنقاذ النفس الأنثى ، أي صورة نفوسنا الناقصة .

نرى من هذه الأمثلة النفسية والتاريخية كيف أن تحكم المخيلة وإضافتها رمزاً إلى رمز ، كإضافة الأنوثة الشهرية إلى الزمنية القمرية ، يقوم بتلطيف يكون هو بدوره دالاً على ازدواجية يمكن أن تتعاكس فيها المواقف أمام الزمن والموت .

لنستعد عن قرب هذه المسيرة الخيالية لانعكاس القيم . كما تكتب ماري بونابرت[7] ، فإن « إحدى صفات إيروس الثابتة أنه يجر خلفه أخاه ثاناتوس » . ولقد رأينا سابقاً كيف أن هذه التبعية تحدث في التصور الخيالي من خلال الدنس الأنثوي الناشىء عن الحيض . ولكن على عكس رأي الطبيبة النفسية ، فإنه من الصحيح أيضاً أن الرموز ترتكز على ازدواجية أساسية . وهذا ما يفسر ازدواجية بعض الآلهة الأنثوية : من كالي الهندية التي هي باقاراتي ودورغا في نفس الوقت ، إلى ڤينوس الرومانية « ڤينوس التي يقترن اسمها بالرغبة ، ولكن لأسباب مجهولة كانت لوازم الدفن تباع في معبدها ، مما جعلها تبدل من دورها وتصبح إلهة الجنائز »[8] . هذه الأسباب هي التي تكشف عنها دراسة الأنموذجات : الجمال والرغبة هما صفتا آلهة الموت ؛ وحول الموت ووقوع القدر الزمني تشكلت شيئاً فشيئاً كوكبة أنثوية، ثم جنسية وشهوانية. وبهذا تصبح الغلمة مزدوجة دائماً ، ومزدوجة على أكثر من صعيد : هي ليست فقط شعاعاً موجهاً ذا قطبين ، سالب أو موجب، بل ان كلاً من هذين القطبين ازدواجي بدوره . وهذا التناقض هو ما أشار إليه أفلاطون[9] في مقطع شهير من « الوليمة » حيث يعرف إيروس بأنه ابن الغنى والفقر . ولكن هنالك تناقضاً آخر يستند إليه السابقان :

---

(6) س . بيترمان، مصدر سابق، ص 160 ، 205، 207 .

(7) ماري بونابرت، مصدر سابق، ص 120 .

(8) Bréal et Bailly, **Dictionnaire étymologique de la langue latine**, «Venus».

(9) Platon, **Le Banquet**, p. 203b.

ذلك أن الحب يستطيع أن يتعبأ بالكراهية أو برغبة الموت ، بينما قد يكون الموت ، من جهة مقابلة ، محبوباً بنوع من الحب المشؤوم الذي يتصور أن الموت نهاية مصائب الزمن .

أول هذين الموقفين هو الذي أشار إليه أفلاطون على لسان « ألكيبيادس » (Alcibiade) في أمنيته أن يدمر ما يحب ، كما أن التحليل النفسي ـ خاصة ماري بونابرت ـ قام بدراسته بمنهجية وتوسع . وثانيهما هو ما خصص له فرويد دراستين شهيرتين[10] فرق في نهايتهما بين غلمة المتعة و« غريزة الموت » ، وهذا التمييز ليس قاطعاً لأن الغلمة، في السادية ، هي التي تتحكم بغرائز الموت وتلقيها على مادة الرغبة ، معطية بذلك مظهراً مميتاً للذة ذاتها. وغريزة الموت قد تكمن في الرغبة الموجودة عند كل إنسان بالعودة إلى اللاعضوية واللاتميز .

على عكس فرويد ، نحن لن نذهب إلى حد التمييز بين موقفي الغلمة ، بل سنوافق ماري بونابرت[11] الحفاظ على وحدتها الملتبسة من خلال تحولاتها الشهوانية والسادية والمازوشية والموتية . يمكن للغلمة عندها أن تتمثل بتوق جوهري تمتزج فيه الرغبة بالخلود والتهديد الزمني ، مثل تعبير « الإرادة » الذي يستخدمه شوبنهاور[12] بقليل من الدقة . ضرورة مقبولة ومحبوبة في بعض الأحيان ، ومكروهة ومحاربة أحياناً أخرى .

إذا تفحصنا مع يونغ[13] أصل كلمة غلمة (libido) ، وجدنا أن اللاتينية تخفف وتعقلن المعنى السنسكريتي الأصلي الذي يعنى « شعر برغبة جامحة » . للغلمة إذن معنى الرغبة بشكل عام ، وتلقّي مهبط هذه الرغبة . ويمثل يونغ هذه الرغبة القوية بايروس العذري أو « ديونيزوس » (Dionysos) أو « بريابوس » (Priapos) أو « كاما » (Kâma) وكلهم يرمزون للطاقة بشكل عام[14]. ولكن ازدواجية هذه الغلمة هي التي تتيح لها أن تميز وأن تعكس قيم السلوك حسب انفصالها عن ثاناتوس أو اقترانها به .

---

(10) S. Freud, **Au- delà du principe du plaisir, et Le Problème écomomique du Masochisme.**

(11) ماري بونابرت، مصدر سابق، ص 119 .

(12) Schopenhauer, **Le Monde**, I, 54.

(13) يونغ، المصدر السابق، ص 122، 130 ـ 131 .

(14) «ديونيزوس» ويدعى أيضاً «باخوس»، هو إله الكرمة والخمر والنشوة عند اليونان، و«بريابوس» ، ابن ديونيزوس وأفروديت، هو إله الخصب. اما «كاما» فهو إله الحب والشهوة عند الهندوس (المترجم).

هكذا تبدو الغلمة كوسيط بين النزوة العمياء والنبـوتية التي تخضـع الكائن للمصير والرغبة بالخلود التي تنشد الانتصار على القدر المميت ، كخزان للطاقة تستخـدمه الرغبة بالخلود أو تثور ضده .

إن « « نظامي » الصورة هما إذن مظهرا رموز الغلمة . فأحياناً تتحالف الرغبة بالخلود مع العدوانية ومع سلبية غريزة الموت المحوِّلة والموضِّعة لمحاربة الإيروس الليلي والأنثوي . ولقد قمنا بتصنيف تلك الرموز الطباقية ، المطهِّرة والمحـاربة . ونستطيع في هذه الحالة أن نجد مع يونغ[15] توافقاً لجزء من الغلمة مع حظر ارتكاب المحرمات ومع النضال ضد ثورة المحرمات ورموزها الأنثـوية والحيـوانية . عنـدها تخضع الطاقة الغلمية لسلطة إلّهية وأبوية ولا تبيح إلا عدوانيتها الذكرية وقتاليتها التي توشحها بالتطهير الزهدي أو العمادي . وأحياناً ، على العكس ، تتحالف الغلمة مع عذوبة الوقت لتقلب من الداخل النظام العاطفي لصور الموت والجسد والليل . عند ذلك يُقيِّم المظهر الأنثوي والأمـي للغلمة وتنعطف البنى الخيالية نحو النكـوص ، وتتحول الغلمة في هذا النظام إلى رمز للأمومة . وأحياناً أخرى تبدو الرغبة بالخلود وكأنها تريد تجاوز مجمل التباسات الغلمـة وتنظيم المصيـر المزدوج القيمـة للطاقة الحياتية في طقوس درامية تجمع الحب والقدر والموت ، عندها يتاح للخيال أن ينظم ويقيس الوقت ، أن يملأ الوقت بأساطير وخرافات تاريخية وأن يواسي بالدورة الزمنية عن هروب الوقت .

نـلاحظ أنه من خـلال هاتين الصيغتين الأخيـرتين اللتين تمنحان ، بـواسـطة « ايروس » ، بسمة ما لوجوه الزمن ، يتحدد نظام جديد للصورة يضم عائلتين كبيرتين من الرموز تشتركان بصورة مباشرة في الصور الزمنية التي تثيـرانها . هـذا ما يضـع « النظام الليلي » للصورة تحت لواء الانعطاف والتلطيف .

إن أولى مجموعات الصور التي سوف ندرسها تتشكل من مجرد انعكاس بسيط للقيمة العاطفية المعطاة لوجوه الزمن . فعملية التلطيف التي أوجزناها من خلال تمثل الزمن والموت ، والتي تظهر دون أوهـام ، ستزداد لتصـل إلى اعتماد التهكم . أي الانقلاب الجذري للمعنى الانفعالي للصور . أما المجموعة الثانية فسوف تتمحـور حـول تفتيش عن عوامـل ثبـات في قلب السيـولـة الـزمنيـة، وجهـد في اصـطنـاع التوق نحو أبعد من العلائية والتبصر ببديهيات المصير. وفي المجموعتين، هنا تقييم «للنظام الليلي» للصور، ولكن هذا التقييم هو أساسي في الحالة الأولى لكونه يعكس

(15) يونغ، المصدر السابق، ص 217.

المحتوى الانفعالي للصور ، فيفتش الفكر عن نوره في قلب الليل ، ويتلطف السقوط بالهبوط ، وتتصغر الهاوية إلى كاس ، بينما الليل ما هو في الحالة الثانية سوى تمهيد ضروري للنهار ووعد قاطع بالفجر .

سوف نبدأ دراستنا بالانعكاس الجذري « للنظام النهاري » للتصورات ، تاركين للقسم الثاني تحليل الأساطير والرموز المشكلة لجدلية العودة .

القسم الأول
الهبوط والكأس

«روح الأعماق لا تفنى، وهي تدعي الأنثى الغامضة».

تاو- تي. كينغ

«رماد الورود الأرضية هو مسقط رأس الورود السماوية. . . ونجمة مسائنا هي نجمة صباح الأماكن المقابلة».

نوفاليس

الفصل الأول
رموز التعاكس

مقدمة : التلطيف وانقلاب المعاني

سوف نجد في الفصول التالية كل وجوه الزمن ، ولكن متخلـ ـة من الرعب الذي كانت تحمله ، ومتحولة بسبب تخليها عن نظام الطباق . ولكن يجب ألا تخدعنا اللغة ، فهي غالباً ما تداوم على استعمال مفردات تقنيات التطهير ، جاعلة إياها تغطي محتوى مختلفاً . فكلمة « نقي » مثلاً ، تثير عند خيال العلائية الغيبي رموزاً للإنقطاع والفصل ، بينما يقرأ خيال المحايثة الأونطولوجي وراء هذه الصفة الأسماء الرمزية للبراءة والقدم والعفوية . والنقاء لم يعد له عند برغسون أو روسو نفس المحتوى الدلالي الذي كان له عند أفلاطون أو ديكارت . كما أن تلطيف الأيقونات الزمنية يحدث دائماً بحذر وعلى مراحل لدرجة أن الصور تحتفظ ، على الرغم من نزوع قوي نحو قلب المعنى ، بأثر لأصلها المخيف ، أو تتلاقى ، على العكس ، بطريقة غريبة مع الطباق الذي يتخيله الزهد المميِّز . وعلى سبيل المثال ، فإن الهدف الذي تنشده المجموعات الرمزية التي سندرسها ، لن يكون الصعود إلى القمة ، بل الدخول إلى مركز ، وتقنيات الحفر سوف تأخذ مكان تقنيات الارتقاء . ولكن الطريق إلى المركز سيكون في نفس الوقت أو على التوالي ، حسب الحالات ، الطريق الأسهل والأنسب والمحتفظ بلمحة من الحماس الصعودي ، ولكنه أيضاً مسلك وعر ومتعرج ومتاهي ، « دوروهانا » dûrohana تكشف عنها الصور المقلقة للهاوية والمضيق واللجة . ثم ان الالهات العظيمات اللواتي سوف يحللن ، في هذه الكوكبات ، مكان السيد المطلق ، الذكر والوحيد ، لخيال العلائية الديني ، سيكن في نفس الوقت خيرات ، حاميات للأسرة ، مانحات للأمومة ، ولكنهن يحتفظن عند الضرورة بجزء من الأنوثة الرهيبة

ويصبحن آلهات مخيفات ، شرسات ودمويات . أحياناً أخرى ينطلق خيال « النظام الليلي » لاستكشاف الأعماق محتفظاً من تقنيات العدائية بالدرع ، أداة للدفاع والمباهاة .

مسيرة التلطيف التي سبق ورأينا بدايتها في ثنائية الأنوثة المشؤومة ، كما رأينا مصغراً لها في السيطرة والاستحواذ على القيود من قبل الالهة الشمسية ، هذه المسيرة سوف تتعزز لتصل إلى عكس المعاني ، ولكن دون استبعاد بقايا النظام الآخر للتصور ، ومع استعمال وسيلة التسوية في أغلب الأحيان . وعلى كل ، فبالرغم من تلك الخاصيات والتسويات ، فإننا سنلفت منذ البداية إلى التماثل البارز بين الرموز التي سنقوم بدراستها ، تماثل ركز عليه دوميزيل[1] مثلاً في القيد أو النصوص المزدكية حيث ترتبط فكرة الغنى ومفهوم الجمع بالصور الأنثوية للخصب وللعمق المائي أو الأرضي ، وحيث يرتبط « الأشفين » باله الثروة « بوشان » الذي هو « كتلة الهيئة » تتكشف في صورة « ساراسفاتي » الأنثوية ، إلهة المياه الأم وواهبة الحياة والنسل ، حاملة الغذاء ، حليباً وبذرة وعسلاً ، والملجأ عند كل محنة .

1 ـ التعاكس والنفي المزدوج

إن كل محاولة تنقيب عن أسرار المصير تبتدىء ، حسب رأي باشلار[2] بمسيرة تراجعية ، كما أن ديزوي[3] يرى في أحلام الهبوط أحلام عودة ونوعاً من التوافق أو الخضوع للمصير الزمني . ذلك يعني محاولة نسيان الخوف ، وهي أحد الأسباب التي تجعل تخيل الهبوط يستلزم احتياطات أكثر من تخيل الصعود . فالأول يتطلب دروعاً وتروساً ومرافقة دليل ، أي ترسانة من الآلات والخطط أكثر تعقيداً من الجانح الذي هو عدة الطيران البسيطة . وذلك عائد لكون الهبوط مصحوباً دائماً بخطر التحول إلى سقوط ، مما يجعله بحاجة ماسة إلى رموز الألفة لكي يطمئن ويستمر . وحتى في الاحتياطات المأخوذة أثناء الهبوط ، فإنه يوجد ـ كما سنرى ذلك في عقدة يونس ـ تضافر حتمي لأكثر من حماية : فالهابط يحتمي لكي يدخل في قلب الحميمية الواقية . ويبرهن باشلار وهو يدرس بحصافته المعهودة صفحة من « أورورا » ميشال ليريس ، أن كل تقييم للهبوط يرتبط بالحميمية الهضمية ، بحركة الابتلاع . فإذا كان الصعود دعوة إلى الخارج ، إلى ما وراء الجسد ، فإن محور الهبوط هو محور

(1) Dumézil, **Tarpeia**, p.5.
(2) Bachelard, **Rêveries du repos**, p.5.
(3) Desoille, **Le Rêve éveillé en psychothérapie**, p.150.

حميمي ، هش وطري . والعودة الخيالية هي دائماً « إدخال » حسي - عضوي وباطني ، فعندما يعود الإبن الضال ويجتاز عتبة بيته الأبوي ، تكون غايته أن يأكل . ونستطيع القول أنه في تلك الأعماق المظلمة والسحيقة ، لا يوجد فاصل دقيق بين العمل المتهور للهبوط دون دليل والسقوط نحو الأعماق الحيوانية . ولكن **البطء** هو ما يميز الهبوط عن سرعة السقوط . ورمزية الهبوط تعيد الاعتبار إلى المدة وتدجنها بفضل نوع من التمثيل الباطني للمصير . وافتداء المصير يحصل ، مثلما هو الحال في كتابات برغسون ، من الداخل ، من المدة المحسوسة ، فطالما أن كل هبوط يحصل ببطء ، نراه « يأخذ وقته » حتى يلامس أحياناً الإدخال المثمر .

إلى هذا البطء الباطني تضاف بالطبع صفة حرارية ، ولكن الحرارة المقصودة هنا هي معتدلة ، هي حرارة بطيئة بعيدة عن التأجج والتهيج . وإذا كان العنصر العجيني هو عنصر البطء[4] ، وإذا كان الهبوط لا يعترف إلا بالطراوة ، بالمياه العميقة والساكنة ، فإنه لا يأخذ من عنصر النار سوى مادته الحميمية : الحرارة، وباشلار يبين في كتابه المخصص للنار الفرق بين الحرارة التي تشتعل وتلمع ، وبين حرارة الأعماق والحضن ، فيقول[5] : « يضحك النور ويلمع على سطح الأشياء ، ولكن الحرارة وحدها تدخل . . . والداخل الذي نتخيله دافىء وليس ملتهباً . . . بالحرارة كل شيء يصبح عميقاً ، فالحرارة هي علامة للعمق ، هي معنى للعمق » . هكذا يتلاقى في صورة « الحميمية الدافئة » الادخال العذب والراحة المدغدغة للبطن الهضمي وللبطن الجنسي ، ويحقق خيال الهبوط الحدس الفرويدي الذي يجعل من الجهاز الهضمي المحور الهابط بالغلمة قبل تمركزها الجنسي . حتى أننا نستطيع القول أن أنموذجات الهبوط تتبع بدقة مسيرة الغلمة الوراثية كما يصفها تحليل فرويد ، مما يجعل من السهل على علماء التحليل النفسي أن يروا في ظهور الصور الهضمية ، الفمية أو الشرجية ، ظاهرة ارتاد إلى طور النرجسية . و«عقدة نوفاليس» التي تتمثل نزول عامل المناجم في الأرض كنوع من الجماع ، تلتقي هنا مع «عقدة يونس» ، فالرمز المشترك بين الاثنتين هو البطن ، هضمياً وجنسياً ، ومن خلالهما تفتتح ظواهرية تلطيفية للجوف ، للفجوات[6] . والبطن هو الفجوة الأولى التي تقيِّم إيجاباً من الناحيتين : الصحية والغذائية . والالتباس الذي يسجله فرويد بين الهضمي والجنسي مبالغ فيه إلى درجة أن الهبوط إلى البطن الحاضن يحدث في القصص الفولكلورية من الفم ومن المهبل

---

(4) Bachelard, **Eau et rêves**, p. 146.

(5) Bachelard, **Feu**, p. 84.

(6) Bachelard, **Rêveries du repos**, p. 129, 145, **Feu**, p. 85.

دون فرق[7] . يمكن لهذا البطن المتعدد القيم أن ينطوي بالتأكيد على قيم سلبية كما سبق ورأينا[8] ، وأن يرمز إلى هاوية السقوط وإلى مصغر لعالم الخطيئة . ولكن عندما نقول « مصغراً » ، فذلك يعني التلطيف ، وصفة « لطيف » ، « فاتر » تأتي لتجعل الخطيئة غير منفرة ، ولتشكل حداً وسطاً مهماً في عملية تلطيف السقوط لدرجة أن هذا الأخير يكبح من سرعته ويبطىء ليصبح هبوطاً ويحول في النهاية قيم القلق والرعب السلبية إلى لذة الدخول البطيء في الحميمية .

نستطيع القول أن أخذ الجسد في الاعتبار هو مظهر تغير نظام التخيل . وكما لاحظت سيشيهاي[9] بحق فإن الاهتمام بالجسد يشكل بالنسبة للفصامي مرحلة إيجابية على طريق الشفاء، إذ أن المريض عندما يتخلص من الشعور بالذنب الشهواني يبدأبالتحسن ويصرح : « عندها بدأت أهتم بجسدي وأحبه » . ومن الملاحظ أنه في تلك المسيرة يتم تخيل الجسم من نواح ثلاثة ، جنسية وتناسلية وهضمية ، في نفس الوقت . فرمزية الحليب والتفاح والغذاء الأرضي تتشابك مع تخيل العودة إلى بطن الأم .

لن نركز في الصفحات التالية إلا على صورة البطن المقيم إيجابياً ، رمز المتعة في الهبوط السعيد ، البطن الغلموي جنسياً وهضمياً في آن واحد . ونسجل على جناح السرعة أن الهضمي هو تلطيف مزدوج في الغالب : إذ يرمز للفعل الجنسي بالقبلة الفمية . ثم نكتفي بدراسة تخيل الهبوط في الأحشاء ، بـ« عقدة يونس » الواسعة الانتشار والتي تظهر أيضاً في أسطورة « حصان طروادة » وفي جميع خرافات العمالقة المبتلعين في الميتولوجيا السلتية ، كما تظهر في خيال ڤكتور هوغو الذي يجعل « غافروش » يختبىء في تمثال الفيل ، وفي كثير من القصص التي تروى لأطفال المرحلة الابتدائية .

إن الهبوط يدعو لانقلاب مباشر في القيم الخيالية . ويستشهد هاردنغ[10] بالغنوصيين الذين يعتبرون أن « الصعود والهبوط شيء واحد » ، ملحقاً بمفهوم التعاكس هذا نظرية وليم بليك الذي يرى في الهبوط طريقاً نحو المطلق . فبصورة مفارقة ، نحن نهبط لكي نصعد في الزمن ونصل إلى سكينة ما قبل الولادة .

---

(7) Verrier Elwin, **Maisons des jeunes chez les Muria**, p. 239 sq.

(8) انظر بهذا الخصوص خلاصة فصل «الرموز الهبوطية».

(9) سيشيهاي، المصدر السابق، ص 70، 84 .

(10) هاردنغ، المصدر السابق، ص 165 .

لنتوقف قليلاً مع مسيرة التعاكس هذه ولنتساءل عن الأوالية النفسية التي تشكل التلطيف الذي ينحو باتجاه انقلاب المعاني ليجعل الهاوية المتحولة إلى فجوة تصبح هدفاً والسقوط المتحول إلى هبوط لذةً وفرحاً . نستطيع أن نعرّف هذا الانقلاب التلطيفي على أنه مسيرة **النفي المزدوج** ، وهي مسيرة وجدنا مقدماتها في جدلية الربط والبطل الموثِق ـ الموثَق ، وتظهر في خرافات وملاحم شعبية نرى فيها السارق مسروقاً والغشاش مغشوشاً والخائن مخاناً ، وذلك ما تكشف عنه تضمينات التضاعف مثل : « أتى يصطاد فاصطادوه » ،«للماكر ماكر ونصف » ، إلخ . . . والطريقة تكمن أساساً في استخراج الإيجابي من السلبي ، أو بالأحرى في القيام بعمل سلبي يمحو آثاراً سلبية سابقة ، ونستطيع القول أن منبع النكوص الجدلي موجود في منهج النفي المزدوج هذا الذي يظهر على صعيد الصور الذهنية قبل أن تؤطره شكلية قواعد اللغة .

يقوم هذا المنهج بتعاكس القيم : فأنا أربط الرباط ، وأقتل الموت ، وأستعمل نفس أسلحة الخصم . وبذلك أتعاطف مع كل ـ أو مع جزء من ـ تصرفات الخصم . ويدل هذا المنهج إذن على عقلية متكاملة ، أي على ترسانة من الأمور المنطقية ومن الرموز تتعارض جذرياً مع الموقف المحارب ، مع الفريسية والمانوية الفكرية والأخلاقية لـ«نظام الصورة النهاري » المتصلب والهجومي . النفي المزدوج هو عنوان لانقلاب تام في مواقف التصور .

نجد مثلاً بارزاً على هذا الانقلاب المحدد تضافرياً بالسلبية في الدراسة التي قامت بها ماري بونابرت عن القديس كريستوف المصور براس كلب في متحف أثينا البيزنطي[11] . والأيقونة التي تمثله تعود إلى نهاية القرن السابع عشر ، وهي تلتقي مع بعض تعاليم الطقوس الشرقية . وكما تلاحظ عالمة النفس[12] فإن صورة القديس كريستوف تمثل التقاء أسطورتين : أسطورة عابر النهر وأسطورة المارد الوثني الذي يعلو جسده رأس كلب . وعادة يُتضرع إلى سان كريستوف في أوقات الموت المفاجىء أو الحوادث المشؤومة . هكذا تصبح صفة رأس الكلب نوعاً من استمرارية وانتقال الصفة الأساسية لأنوبيس المصري ، ومن هنا نشأ التلميح في الخرافة إلى أصل واسم وثنيين لكريستوف : « المنبوذ » ، « الملعون » . وهناك ملامح عديدة تأتي لتؤكد تلك النسبة ، حيث أن الأسطورة تصور المارد الوثني « ربروبارتوس » Reprobatus : الملعون) كعملاق دموي ، آكل للبشر ، وله أنياب كلب . كما أن دوره كعابر للنهر يعطيه صفة عميقة ـ جنائزية . والإله أنوبيس ، كمثيله اليوناني « كارون » ، ينقل

---

(11) Marie Bonaparte, **Psychanalyse et biologie**, p. 124 sq.

(12) نفس المصدر، ص 130 ـ 135 .

الأموات إلى الضفة الأخرى لنهر الجحيم . وتروي ماري بونابرت بطريقة جميلة كيف تحول هذا الغول الكلبي من مارد وثني إلى شخصية مسيحية مقدسة(13) . فالمسيح « المحمول » بالموت هو الذي يغير ويعكس معنى الموت ذاته . المسيح يرافق الأموات في رحلتهم ، معرضاً نفسه لأخطار العبور ، مما يجعل صورة المارد ذي رأس الكلب تُرَوَّض وتعكس معناها لتصبح قديساً حارساً ، حجاباً ضد العنف والموت . هذا الانقلاب يظهر رمزياً من خلال العصا التي كان يحملها المارد والتي ينبت منها الزهر بعد دخولها في المسيحية . إذن ، في أسطورة القديس كريستوف ، وخاصة في التصوير الواضح للأسطورة حسب أيقونة متحف أثينا ، الموت نفسه هو الذي يُستنجد به ضد الموت ، وذلك في عملية نفي مزدوج دينية . وهذه العملية تظهر أيضاً عند بعض قبائل الهنود الحمر في البيرو وبوليفيا وهايتي(14) وعند الشعوب السلافية(15) .

لا يتعلق الأمر في أسطورة سان كريستوف بتضرع ملطف لناقل الأموات فقط ، بـ « ليس بعد » التي تتوسل إلى نوتي الموت ، وإنما بانتصار كامل لقلب المعنى : فقيامة المسيح بعد موته هي انتصار على القوى الشريرة للعملاق وإخضاع لها . إن « توبة » المارد الكلبي هي رمز لانعكاس الدلالة . الموت الصالح هو الذي يُبتهل من أجله إلى القديس كريستوف، ففي العصر الوسيط كان الناس يتضرعون إليه ليخلصهم من « الموت السيء » ، أي الذي يحرم فيه الميت من زاد الأسرار الأخيرة . يوجد إذن ، بوساطة كريستوفية ، « موت جيد » هو انتقال مطمئن ، عبور مريح . القديس كريستوف ، مثل يونس التوراتي ، يعني أن الموت ، مسيرة الموت ذاتها ، يمكن أن تنعكس من ناحيتي القيمة والمعنى . ونستطيع أن نجد في المآثر المسيحية وفي سير القديسين الأسطورية أمثلة عديدة على ذلك الانعكاس . يكفي للدلالة على ذلك مثل واحد هو « طريق الشام » التي يتحول خلالها القديس بولس من الظالم اليهودي شاول إلى قديس يحمي المضطهدين والمظلومين . إن كل توبة هي عبارة عن تغيير موقف ، وكل تماثل الرموز التي نحن بصدد دراستها في هذه الفصول يتمحور حول مضاعفة التلطيف . ويتشكل أساساً من نفي مزدوج .

قبل مباشرته في الجدليات التركيبية ، يبدو لنا أن التصور يتخيل مسيرات تنقلب فيها المعاني . وعلى مستوى الصورة ، يبدو منهج النفي المزدوج كمحاولة أولى

(13) نفس المصدر، ص 138 .

(14) A. Métraux, **Le Vaudou Haïtien,** Gallimard, Paris, 1958, p. 288-289.

(15) G.F. Coxwell, **Siberian and other folk tales,** p. 989, 1022.

لتدجين الكوارث الزمنية والمميتة خدمة لتوجه لا زمني للتصور . ونستطيع القول أن قلب المعنى يشكل تبدلاً حقيقياً يغير معنى ونزعة الأشياء والكائنات ، مع الاحتفاظ بالقدر المحتوم لهذه الكائنات والأشياء .

من المهم أخيراً أن نقارن بين مسيرة النفي المزدوج التلطيفي هذه وبين منهج « الانكار » (verneinung, dénégation) الفرويدي ، وهذا المنهج يعتمد على أن النفي اللغوي يترجم توكيداً للمشاعر الخاصة ، إذ « يعبر المرء عما هو عليه بطريقة يفهم منها أنه ليس كذلك » . وكما يلاحظ ج . هيبوليت ، فإن دور الانكار قريب جداً من التناقض الذي هو ركيزة جدلية هيغل : « الانكار هو استلاب الكبت ، دون أن يكون ذلك قبولاً من المكبوت»[16]. ونحن نضيف أن النفي المزدوج يظهر تطوراً في موافقة المكبوت ، فالانكار ليس سوى مظهر خجول للنفي المزدوج ، وهو الحد النفسي المتوسط بين النفي المطلق لنظام الطباق والنفي المزدوج لنظام قلب المعنى . ولقد برهن هيبوليت أن « النفي » هو اتقان ذهني للأفكار[17] . ومع ذلك فنحن سوف نحجم عن إبداء موقف حول علاقة التناقض والنفي المزدوج ، مشيرين فقط إلى أن الانكار المهم عند علماء التحليل النفسي يشكل مخططاً غير تام لقلب المعنى ، إذ أن الأخير لا يكتفي برقابة تسمح بتسرب الكلمة وتكبت العاطفة ، بل يطالب بتوافق تام بين الدال والمدلول .

2 ـ الاحتواء والمضاعفة

هذا الانقلاب هو المعين الذي تستوحي منه تخيلات الهبوط وبصورة خاصة « عقدة يونس » . فيونس هو تلطيف **الابتلاع** ومن ثم قلب معنى المحتوى الرمزي للابتلاع . وهو يحول وحشية التمزيق بالأنياب إلى مجرد ابتلاع بسيط وغير مؤذ ، فيكون بذلك شبيهاً بقيامة المسيح التي أحالت العابر الشرس والرهيب إلى مرافق خيّر في رحلة ممتعة . ويفرق باشلار[18] بحق ، بعد تحليل فرويد النفسي ، بين المرحلة الأولى للابتلاع والمرحلة الثانية للالتهام التي تمثل موقفاً عدائياً للطفولة الثانية : « ان حوت يونس وغول عقلة الاصبع يمكن أن يشكلا صورتين لهاتين المرحلتين . . . فالضحية المُبتلَعة في الصورة الأولى ليست مخيفة كثيراً إذا ما قورنت بالثانية »[19] .

(16) J. Hyppolite, Commentaire parlé sur le «Verneinung de Freud», in **La Psychanalyse**, 1953-1955, I, p. 29.

(17) نفس المصدر. ص 31 .

(18) Bachelard, **Rêveries du repos**, p. 156.

(19) نفس المصدر، ص 157 .

هنالك إذن أبعاد قيمية مختلفة في الصور التي يمكن أن تبدو محتوياتها متشابهة للوهلة الأولى ، فالابتلاع لا يفسد الشيء ، بل غالباً ما يعطيه قيمة وقدسية : « أن المُبتلَع لا يكابد تعاسة حقيقية ، وهو ليس بالضرورة عرضة لحدث سيء ، لأنه يحتفظ بقيمته ». الابتلاع يحافظ على البطل المُبتلَع، مثلما ينقذ « مرور » القديس كريستوف المارة.

نستطيع تبين انقلاب مفهوم الابتلاع في صورتين فولكلوريتين شائعتين ، إحداهما سلبية ومخيفة ، والأخرى تمثل الطيبة والبساطة ، نعني بهما الغول والشره (غرغانتيا) اللذين تجمع بينهما صفات مشتركة مثلما يحتفظ القديس كريستوف برأس الكلب . ففي حكاية « عقلة الاصبع » نجد غولاً « يشوي خروفاً كاملاًليتعشى به » ، كما أن غرغانتيا هو شره لا يشبع . وكل الحكايات التي تتحدث عن غرغانتيا والتي يرويها دونتانفيل تركز على قدرات المارد الابتلاعية : فهو يلتهم العربات والسفن مع ركابها وحتى الأنهار . ولكن الشبه بين الاثنين يتوقف هنا لأن الخرافات تركز في نفس الوقت على طيبة العملاق[20] ، فهو يشرب الفيضانات والعواصف ليبطل أذاهما ، وهو ـ مثله في ذلك القديس كريستوف ـ «شفيع» كثير من المخاضات التي ترتبط أسماؤها به[21].

وهناك ما هو أبعد من ذلك : أن هذا الانقلاب البنيوي الناتج عن مضاعفة النفي هو بحد ذاته مولد لعملية مضاعفة لا متناهية للصور ، حيث تبدو مضاعفة النفي المزدوج وكأنها تُعمَّم بالاستحضار لتشمل كل محتويات المخيلة . هكذا نصل إلى النهيؤات الشائعة للمبتَلِع المُبتَلَع . ويتم ذلك في البداية بعملية قلب أدوار بسيطة يصبح الإنسان فيها مفترساً للحيوان كما يظهر في المعدة الخرافية التي تعج بالضفادع والعظايات والأسماك والأفاعي والتي يقوم باشلار بتعدادها عند كولن دو بلانسي أو كاردان او راسباي[22] . في مرحلة لاحقة يصبح المُبتلِع مُبتلَعاً بصورة واضحة . يتحرى أندريه باي[23] عن التشكل العفوي لهذه الأسطورة عند الطفل فيجد أن الأسد يبتلع الراعي ثم يسقط في البحر حيث تلتقطه شباك الصيادين ، بعد ذلك ينقض حوت على المركب فيلتهمه بحمولته . وبعد باي يخصص باشلار أحد أهم فصول كتابه « الأرض وتأملات السكون » لما يسميه « عقدة المضاعفة » أو « يونس الثلاثي » عند

(20) دونتانفيل، مصدر سابق ص 51، 57، 59، 120 .

(21) نفس المصدر ص 61 وما بعدها.

(22) Bachelard, **Terre et repos**, p. 138.

(23) André Bay, **Histoires racontées par des enfants**, Stock, Paris, 1951, p.45.

كتّاب مشهورين مثل الكسندر دوماس ، برباران ، لويس برغو أو فيكتور هوغو[24] . كما أن هذه الفكرة شائعة جداً في الرسم ، ونكتفي هنا بأن نشير إلى لوحتي بروغل وبوش اللتين تجسدان المثل الشهير : « الأسماك الكبيرة تأكل الصغيرة » . وسوف نرى بعد قليل أن صورة الابتلاع الثلاثي أساسية في « الكاليفالا » وأن أنموذجها السمكة . أما الآن فعلينا أن نبحث أكثر عن المعنى العميق لهذا الاستعداد اللامحدود لمضاعفة الصور .

بعد أن يلاحظ دونتانفيل[25] أن اسم « غرغانتيا » يحتوي على تكرار لاسم صوت الغرغرة ، يبين لنا أن العملاق يصبح مبتلَعاً بدوره . فلتمثله بالشمس ، يبتلعه الأفق إما وراء الجبال ، أو في البحر من جهة الغرب حيث كان الأقدمون يعتقدون بوجود جزر السعادة . وله قبر ، بل قبور تمتصه ، تبتلعه ، تلتهمه . كما أن قصر « أفالون » المخصص للإله الأسطوري غرغانتيا عند الفرنسيين القدماء ، هو مكان « تبتلعه الشمس » أي تنزله إلى الأعماق . كل ذلك يدفع دونتانفيل إلى استنتاج أن المعنى المزدوج ، أي المعلوم ـ المجهول ، للابتلاع يعطي للرمز مظهرين : فجبل « غرغان» مبتلِع ، بينما الإله غرغان هو مبتلَع ، ولكنه يصبح بدوره مبتلِعاً . وفي الرمزية المسيحية يظهر السيد المسيح بمظهري الصياد الكبير والسمكة في نفس الوقت[26] .

علينا إذن أن نفتش في المعنى المزدوج للفعل ـ المعلوم والمجهول ـ عن الأوالية الدلالية التي توجه في آن واحد النفي المزدوج وقلب القيم . ونستخلص من هذا التوافق بين الإيجابي والسلبي أن معنى الفعل مهم في التصور أكثر من إسناد العمل إلى فاعل معين . والتمييز في قواعد اللغة بين المعلوم والمجهول يشكل نوعاً من تبين القواعد للنفي : فتلقي عمل ما يختلف دون شك عن القيام به ، ولكنه يعني أيضاً المشاركة به . وبالنسبة للمخيلة المفتونة بالحركة التي يعبر عنها الفعل ، فإن الفاعل والمفعول به يمكن أن يتبادلا الأدوار ، وهكذا يصبح المبتلِع مبتلَعاً .

في داخل هذا الإدراك القالب للصور بمضاعفتها ، تتمتع كل الصور القابلة للمضاعفة بامتيازات خاصة . وبهذا الخصوص يعدد باشلار انقلابات الصور التي تتكرر عند ادغاربو في الاستعارات المائية ، ليلاحظ أن الماء تشطر وتضاعف وتعدد

---

(24) باشلار، المصدر السابق ص 143 .

(25) دونتانفيل، مصدر سابق، ص 120، 129 .

(26) نفس المصدر، ص 130 .

الأشياء والمخلوقات الحية[27] . فانعكاس الصورة في الماء هو عامل مضاعفة ، إذ يصبح قاع البحيرة أو الحوض سماء أسماكها الطيور . ويوصلنا هذا المنظور إلى إعادة تقييم للمرأة وللقرين . كما أن باشلار ذاته يلاحظ وجود صور «للمتاهة المضاعفة » عند هيرمان كيسيرلنغ ، حيث يسير تراب المتاهة الملتهم داخل الدودة « التي تـدب في الوقت عينه داخل الأرض »[28] .

يجب إذن ألا ندهش عندما نلاحظ تركيزاً شديداً على المضاعفة وقلب القيم في أدب الخيال ، سواء من خلال شخصية المربي أو الصديق المؤتمن على الأسرار في المسرحيات الكلاسيكية ، أو من خلال مفاجآت الروايـة البوليسيـة التي تنقلب فيها الأدوار بين من نفترضه قاتلاً شريراً وبين الإنسان الهادىء البعيد عن الشبهات . ونجد مثـلاً جميلاً عن المضـاعفة في روايـات وليم فولكنـر حيث يساهم تكـرار الأسماء المتشابهة ضمن العائلة الواحدة في خلق جو من الغموض وانطباع بالديمومة وبتكرار العودة إلى البداية . ولكن الأدب الرومانطيقي هو الذي يعطي للمضاعفة ولانقلاب المعاني مركز الصدارة ، فنجد أن هنريك ستيفنز يلمح إلى ذلك « الخطاب المكتوم الذي يواكب الخطاب الصريح الذي ندعوه اليقظة »[29] ، بينما يركز كارل غوستاف كاروس على الفكرة الشائعة عند الغنوصيين والتي تدعي أن هنالك انقلاباً بين النظرة البشرية والنظرة الإلهية وأن القيـم تنقلب في نظر الله[30] . ونجد عند نوفاليس فكرة قـريبة من ذلـك وهي أن « كل غـرض في أعماق الـذات هو ارتقـاء نحو الحقيقـة العليا »[31] ، كما يعتقد تياك أن النوم يضاعف مظهر عالم مقلوب بشكل جميل[32] . هذا بالنسبة إلى الرومانطيقيين الألمان ، أما عند زملائهم الفرنسيين فنرى أن فكـرة المضاعفة والانقلاب تلازم فيكتور هوغو ، إما بشكل صريح حيث يحس الشاعر بروعة تشاكل صور الهبوط والعمق ، كما في المقطـع التالي : « . . . شيء عجيب ، من يريد رؤية الخارج عليه أن ينظر إلى أعماق نفسه . ان المرآة العميقة القاتمة موجودة في داخل الانسان ، هنالك توجد الظلمات المضيئة . . . انها أكثر من صورة ، انها ظل ، وفي داخل الظل يوجد طيف . . . عندما ننحني فوق ذلك البئر ، نرى فيه من

---

(27) Bachelard, **Eau et rêves**, p. 68 sq.
(28) Bachelard, **Terre et repos**, p. 245.
(29) Steffens, **Caricaturen**, II, p. 697.
(30) Carus, cité par Béguin, **op. cit**, I, 264.
(31) Novalis, **Schrifften**, II, Sparag. 323, III, p. 162.
(32) ذكره مصدر سابق ص 151 .

خلال مسافة الهاوية وفي دائرة ضيقة ، كل العالم الفسيح »[33] . ويقابل هذه الكوكبة الرائعة من الصور التي يمتزج فيها الغموض بالعمق ، بالهاوية المعاد تقييمها ، بالدائرة والانقلاب ، بيتان من قصيدة« الله » .

«كنت أطير في الضباب وفي الرياح الباكية
نحو هاوية الأعالي ، المظلمة مثل القبور »[34] .

أحياناً أخرى تظهر المضاعفة والانقلاب عند هوغو بصورة غير مباشرة ، كما في « البؤساء » و « الرجل الذي يضحك » . ذلك ما استخرجه بودوان من شخصية غافروش ـ يونس « البؤساء » اليتيم الذي يسكن داخل تمثال الفيل في ساحة الباستيل ـ الذي يحمي ويرعى ثلاثة أطفال مشردين ، كما يتبنى غوينبلان ، يتيم « الرجل الذي يضحك » الطفلة « ديا » التي وجدها مرمية بين الثلوج .

وفي النهاية ، نجد أن الرومانسية ، في أقصى مظاهرها ، أي السريالية ، تقوي من تركيزها على المضاعفة والانقلاب . ما علينا ، لتأكيد ذلك ، سوى العودة إلى « الشرعة الثانية »[35] التي يحاول فيها كاتب « السمكة القابلة للذوبان » أن يعرف هذه المسألة الرائجة ، مسألة النكوص ، التي هي منبع للتفكير ، فيقول : « هي نقطة في الفكر حيث الحياة والموت ، الواقع والخيال ، الماضي والمستقبل ، المفهوم والمستعصي ، الأعلى والأسفل ، تتوقف عن كونها متناقضات » . وهكذا نجد أن تيارات أدبية عديدة تجهد في قلب القيم النهارية التي يؤسسها نظام الفصل في التصور الخيالي ، وأنها بالتالي تعيد تقييم القرين ورموز المضاعفة .

هذه المضاعفة التي يوحي بها كل هبوط تبدو وكأنها منبه لكل تهيؤات الاحتواء . ومسألة هذه تأخذ مكاناً مميزاً في إحدى دراسات ب . م . شوهل (Schuhl) الذي يرى في جدلية المحتوي والمحتوى جدلية أساسية . ما يلفت النظر في هذه الدراسة أن مسيرة الانقلاب تمر بـ « نسبوية » التعابير وتصل إلى حد قلب معايير العقل والمنطق بجعلها « الكبير يدخل في الصغير »[36] . ويحصي شوهل عدداً من النماذج المصطنعة ومن الأدوات التي تعبر عن هذا الاحتواء كبيض الفصح وقطع الأثاث المتداخلة والمرايا المكبرة أو المصغرة أو الموضوعة بشكل متواز يجعل الصورة تتكرر إلى ما لا نهاية ، وذلك ما يصفه وليم بليك في « غرفة البلور » . ثم يتبع شوهل خطى

(33) V. Hugo, **Contemplation suprême,** p. 236.
(34) V. Hugo in **La Légende des siècles.**
(35) A. Breton, **Le Second manifeste,** p.11.
(36) P.M. Schuul, **Le merveilleux,** p. 68, et Bachelard, **Poétique de l'espace**, p. 140.

باسكال ومالبيغي (Malpighi) ليبرهن أن اكتشاف الميكروسكوب لم يقض على أسطورة الاحتواء التصغيري ، بل ، على العكس ، دعمها بقوة وشكل حافزاً جديداً لتهيؤات التصغير ، مما أوصل فيما بعد إلى نظرية لابلاس الشهيرة ، مروراً بآراء غير مبالة إلى « مجنون المنزل »، مثل آراء الفلاسفة مالبرانش (Malebranche) وكوندياك (Condillac) وكانط (Kant). ذلك ما بين لنا مرة أخرى الأسبقية الأونطولوجية للخيال وبناه على ما يعتبر أسبقية مفاهيم عقلية أو أخلاقية . ومن هنا كان ازدهار نظريات تدعي العلمية حول احتواء النواة ، وسبق التكوين ، والكائنات المجهرية ، مما يجعلنا ، أمام هذا الفيض الجامح للخيال ، ننتظر عام 1759 حيث أعلن كاسبار فريدرش وولف (Wolf) نظرية التخلق المتعاقب (L'épigenèse)[37] .

هذه الضيغة للمضاعفة بتكرار الاحتواء توصلنا مباشرة إلى مناهج **التصغير** ، وهي مناهج ستبين لنا كيف تنقلب القيم الشمسية التي ترمز إليها الرجولة والتضخيم . في الأيقونات ، تبدو لنا هذه المضاعفة المصغرة إحدى الملامح المميزة للفنون التصويرية والتشكيلية في آسيا وأميركا . ويلاحظ ليڤي - شتروس في فصل مهم[38] أن النقوش الصينية ورسوم هنود « الكواكيوتل » تجعل المضاعفة المتساوقة ، وحتى بعض التفاصيل التي تنتقل إليها عدوى النقش أو الرسم ، تتحول « بصورة غير منطقية » وتتجاوز مجمل العمل الفني مصغرة إياه . « وهكذا تصبح إحدى القوائم منقاراً ، أو يستعمل جزء من العين كمفصل أو على العكس » . وفي أحد النقوش البرونزية التي يصورها ليڤي - شتروس في كتابه ، تظهر اذنا قناع « تاو » (المبدأ في التاوية) وهما تشكلان قناعاً آخر مصغراً ، « وكل عين في القناع الثاني يمكن أن تؤول وكأنها تخص تنيناً صغيراً من خلال كل من اذني القناع الأصلي » . هكذا تقدم لنا نقوش التاوية مثالاً ساطعاً عن التصغير والمضاعفة من خلال تجسيد فكرة ما .

إن الأقزام و « عقلة الاصبع » الذين يظهرون بكثرة في الحكايات الشعبية ليسوا سوى مصغرات فولكلورية لفكرة قديمة وواسعة الانتشار . ولقد زادت من انتشارها بصورة خاصة في أوساط المثقفين نظرية باراسلس (Paracelse) عن أن القزم و « المُسيخ » ، (homonculus) ، « محتوى » في السائل المنوي ، ومحتوى أيضاً داخل البيضة الفلسفية للخيميائيين[39] . وينطلق التصغير دائماً من تخيل الابتلاع . يؤكد

(37) ك.ف. وولف: عالم تشريح وفيزيولوجي الماني أسس في كتابه «حول التوالد» علم الأجنة الوصفي. وهو يقول بأن الجنين يتكون بسلسلة من التشكلات المتعاقبة، مخالفاً بذلك النظريات السابقة التي كانت تقول بأسبقية تكون الجنين (المترجم)، عن Le Robert.

(38) lévi - strauss, anthropologì structurale, p. 71, 276 (figure 19) 279 (figure 20).

(39) شوهل، نفس المصدر، ص 65.

باشلار هذه النظرة ويقدم مثلاً عنها مريضاً يؤلف مجموعة متكاملة من تهيؤات تدور كلها داخل بطن عملاق يبلغ ارتفاع فوهته أكثر من عشرة أمتار[40] . إن الأقزام ومصغرات البشر يشكون إذن عقدة انقلاب صورة العملاق .

من جهة أخرى ، تلتقي تخيلات الابتلاع هذه مع تهيؤات السريرة المطَمْئنة ، وذلك ما يصرح به سلفادور دالي في كتابه « حياتي الخفية »[41] حيث يظهر تشاكل الكهف والقوقعة والبيضة وعقلة الاصبع في خيال الطفل الذي يلعب تحت طاولة مغطاة بقماش يجعلها « مغارة » ، أو يلعب لعبة « الأب باتوفيه » الذي هو بطل أسطوري من كاتالونيا ، « صغير الجسم لدرجة أنه ضاع يوماً في الغابة فابتلعه ثور ليحميه في داخله » . ويركز دالي على هذه اللعبة التي كانت تجعله يعيش في وضع جنيني عندما « يتقوقع » . وعندما كبر كان يلجأ لتلك الوضعية ذاتها لكي يستمتع بنوم مريح[42] . يجد يونغ نفس « عملية التصغير » في « مشهد الأمهات » من مسرحية فاوست التي ألفها غوته[43] ، كما يجدها باشلار ليس فقط عند سويفت ، بل عند هنري ميشو وماكس جاكوب أيضاً ، ثم يضيف : « ان هذه التخيلات التصغيرية هي التي تعطينا كل كنوز حميمية الأشياء »[44] والتي أعطتنا كثيراً من روائع أدب الأطفال مثل « عقلة الاصبع » ، «ثمبلينا» ، « الجنيات الصغيرات » ، « اليس في بلاد العجائب » ، « غوليفر » وغيرها . وتقدم لنا كومهير ـ سيلفان مجموعة كبيرة من الحكايات الأفريقية والأميركية التي يظهر فيها تشاكل صور الابتلاع والتصغير. في كثير من تلك الحكايات يظهر شخص محسن ومنقذ يفترض في البداية أسطورياً أو قديساً أو السيدة العذراء ، ثم يتبين في نهاية القصة أنه ليس سوى الأخ الأصغر أو الأخت الصغرى . وفي حكاية « دومانغاج » الهايتية يفتح الأخ الأصغر « ديانا كوي » بطن الحصان المسحور ، « وبما أنه كان صغيراً جداً ، فإنه يستقر في داخله مع رغيف خبز وثمرة قرع »[45] .

أحياناً أخرى ينتقص من قيمة الأخ الأصغر إلى أبعد حدود فيظهر قبيح المنظر ، سيء الطباع ، منفراً لمن يراه ، وبالرغم من ذلك يستمر في تقديم العون (جزر موريس) . وفي قصص أخرى يُستبدل الولد المحقَّر بحيوان صغير : قملة أو ذبابة أو جرادة أو بنت وردان أو ببغاء أو فار أو كلب صغير ، ويصل أحياناً هذا الاستبدال إلى

---

(40) Bachelard, **Terre et repos**, p. 151, **La Poétique de l'espace**, chap. VII.

(41) Salvador Dali, **Ma vie secrète,** p.34 sq.

(42) المصدر ذاته، ص 37 .

(43) Jung, **Libido**, p. 14.

(44) Bachelard, **Terre et repos**, p. 14.

(45) S. Comhaire- Sylvain, op. cit, II, p. 45, 121, 141, 143, 147.

حد تحويله إلى شيء صغير الحجم كخاتم أو دبوس . وفي جميع الحالات تبقى عملية التصغير مرتبطة بعمل الخير وأحياناً باحتواء يونس .

هذه المصغرات الخيالية التي تحقق الانقلاب الحاصل ، متيحة لنا اكتناه خلفيات الأشياء ، تحمل في الغالب مغزى جنسياً كما يلاحظ يونغ(46) الذي يسجل القرابة اللغوية بين كلمتي « الولد » و « عضو التذكير » في اللغات السنسكريتية والألمانية واليونانية واللاتينية ، ثم يعرض أحلاماً عديدة تلعب فيها الأصابع دوراً جنسياً ممثلة بذلك تصغيراً لرمز الذكورة . والتصغير ذاته يظهر في شخصية القزم « باس » في الميثولوجيا المصرية الذي هو رمز جنسي مصغر للإله حورس(47) . هذا التصغير هو إذن عبارة عن تخفيض يقلب قدرة الرجولة ، فهناك « قدرة الصغير » التي تجعل « ڤيشنو » ذاته يسمى أحياناً « القزم » ، بينما تطلق الأوبانيشاد صفة « طول الابهام » على « بوروشا » ، أي « قدرة الله فينا »(48) . هكذا تأخذ هذه القوة طابعاً غيبياً . ولكن هذا التصغير هو نوع من تَصَبُّن أعضاء التذكير يكشف من وجهة نظر التحليل النفسي عن نظرة أنثوية تخاف من الذكورة وترهب الجماع . ذلك ما يجعل التهيؤات التصغيرية تتحول إلى رمز طائر دون جناحين وتجعله بهذا يستعيد شكله كحيوان صغير شبيه جداً بالفئران العديدة الشريرة التي يشيع وجودها في كل الحكايات الشعبية . هذا هو المعنى ، الجنسي ـ الأمومي ـ ، الذي يعطيه بودوان(49) لمخربي الأعشاش عند فيكتور هوغو ، الذين ترتبط صورتهم بأولى التخيلات الجنسية للكاتب . ويجب أن نربط صورة الطائر عديم الجناحين ، أي الذي ما زال قريباً من البيضة في العش ، بعقدة الحضانة التي تأخذ دائماً معنى جنسياً . ونسق التصغير ذاته يظهر عند هوغو من خلال العلاقات غير المتكافئة بين الحبل (الذكري) والبئر (الأنثوية) .

من المهم أيضاً أن نسجل في دراستنا لصيغ الانقلاب المصغر أن كل نماذج التصغير ترتبط غالباً برمز القبعة الفرويدي . ان أغلب أبطال الحكايات يغطون رؤوسهم بقبعات مدببة ، وأشهرهم الأقزام السبعة في قصة « بياض الثلج » ، يضاف إليهم شخصيات أسطورية وميثولوجية مثل أتيس(50) وميثرا والعفاريت والصبية

(46) Jung, **Libido**, p. 118 et 122.

(47) Eliade, **Histoire des religions,** I, p.237.

(48) Upanishades, cité par Jung, **Libido**, p. 114.

(49) Baudouin, **V. Hugo**, p. 156.

(50) أتيس هو إله الخصب عند اليونان والرومان، ادخل إلى الميتولوجيا الاغريقية من خلال أسطورة أدونيس الفينيقي. وكان يتمثل في البلدين الأوروبيين براع شاب وجميل. تروي أسطورته انه خان نذر العفة الذي قطعه للآلهة قوبيلا (افروديت) فحكمت عليه بالجنون مما جعله يعمد إلى اخصاء نفسه. (المترجم) «Attis **Le Robert** cf. Dictionnaire.

المجنحين . حتى أن بعض دارسي الحيوانات المجهرية يدعون أنهم شاهدوا في السائل المنوي « صورة إنسان يعتمر قلنسوة »[51] . هذه القبعة التي تلازم عقلة الاصبع وأشباهه تبدو وكأنها تترجم صيغة الاختراق الفرويدية وتشكل عملية تصغير « للرأس » ، أي للرجولة ، كما سبق وذكرنا فيما يختص بهذا الأنموذج . إنْ هذه الأشكال التصغيرية ، من « باس » المصري إلى الأطفال المجنحين والأقزام وعقلات الأصبع وأشباههم ، هي مخلوقات «تميل إليها قلوب النساء التي يتجاذبها الخوف والأمل »[52] . وتركز الحكايات الشعبية على الدور المنزلي الذي تؤديه تلك المصغرات ، فأقزام حكاية « بياض الثلج » يجهزون الطعام ويعتنون بحديقة المنزل ويشعلون النار ، الخ . . . هذه الصور الصغيرة ، المليئة لطفاً ورقة بالرغم من التقييمات السلبية التي تحاول المسيحية إضفاءها عليها ، تبقى في الضمير الشعبي صور آلهة صغيرة ماكرة ولكن خيّرة .

تنضوي عملية التصغير إذن ضمن أنموذجات إنقلاب المعاني ، مع انضوائها في نفس الوقت تحت نسق الابتلاع الجنسي أو الهضمي ، وتحت رموز المضاعفة والاحتواء ، إنها انقلاب لقدرة الرجولة وتوكيد لنظرية التحليل النفسي بارتداد الجنسي إلى الفمي والهضمي . ولكن الأنموذج الأهم الذي يواكب صيغ المضاعفة ورموز التصغير هو **أنموذج المحتوي والمحتوى** .

السمكة هي رمز الاحتواء المضاعف ، رمز المحتوي ـ المحتوى ، فهي المثال الأفضل للحيوان المتداخل . ولم يلحظ الدارسون كفاية كم يمكن للسمكة أن تلعب من أدوار ما بين سُميكة الفيرون و « سمكة » الحوت الهائلة . ثم ان فئة الأسماك هي ، من وجهة النظر الهندسية ، أكثر الفئات الحيوانية قدرة على علميات احتواء المتشابهات . السمكة حي التأكيد الطبيعي لصيغة المُبتلِع ـ المُبتلَع . وباشلار ، وهو أحد القلائل الذين تعمقوا في هذا الرمز ، يتوقف أمام التأمل المندهش للطفل الذي ينظر للمرة الأولى إلى السمكة الكبيرة وهي تبتلع الصغيرة ، فيرى هذه الدهشة قريبة من الفضول الذي يفتش في معدة السمكة عن أشياء غريبة ومتنافرة[53] . وحكايات أسماك القرش أو السلمون التي تكتشف في معدتها أشياء غريبة هي شائعة لدرجة أن المجلات العلمية ، وحتى المختصة منها بالأسماك ، ليست بعيدة عن هذا الابتلاع

(51) شوهل، مصدر سابق، ص 71 .
(52) دونتانفيل، مصدر سابق، ص 179 .
(53) باشلار، المصدر الأخير ص 134 .

المستغرب . وعندما تعارض الجغرافيا تلك التأكيدات السمكية ، تأتي **الزواحف والحيوانات البرمائية** لتأخذ مكان الأسماك[54] . فابتلاع الثعابين غير السامة ، أو من قبل ثعبان البوا ، هو من أهم لحظات خيال الطفولة حيث يشعر الولد وهو يتصفح كتاب العلوم الطبيعية وكأنه يلتقي بصديق قديم عندما يتأمل فم إحدى الزواحف وهو يطبق على بيضة أو على ضفدعة .

إن الأساطير والروايات غنية برمزية الابتلاع . فنجد في الكاليفالا تفنناً في تسلسل الاحتواء من خلال الأسماك المبتلِعة : تُبتلع سمكة اللور من قبل السلمون التي تبتلعها سمكة الاصفرني ، « المُبتلِع الأكبر » . وقبل ذلك كانت سمكة السلمون قد ابتلعت كرة زرقاء كانت تحتوي بدورها على كرة حمراء ، وهذه الأخيرة تخفي في داخلها « البريق الرائع » . ولكن هذا البريق يفلت فيلتقطه حداد يخبئه ضمن صندوق يخفيه في جذع شجرة مقطوع . ويطيب لهذيان الاحتجاز متابعة المسيرة فنجد الحداد يضع الصندوق المغلف بالخشب ضمن قدر نحاسية يخبئها داخل جذع شجرة سندر ضخمة[55] .

يلفت نظرنا في هذا التسلسل الطويل للابتلاعات التماثل القوي بين جميع أنواع الاحتواء ، حيوانية أو جامدة . ولكن السمكة هي الرمز الأساسي الذي تتمحور حوله المحتويات الأخرى ، وهي في الوقت ذاته مبتلعة من الماء الذي يحيط بها والذي سندرس عما قريب رمزيته اللجية . وفي مطلق الأحوال فإن تحديد العوامل المتضافرة للابتلاع يمكنه أن ينزلق ـ كما رأينا في الكاليفالا ـ نحو إيقاعية دورية للابتلاع ، مما يعيدنا إلى الأنموذجات الدورية بحصر المعنى . ونستطيع العثور على أثر لهذا الانزلاق في تتبع اشتقاق الكلمات الهندية ـ الأوروبية التي يلاحقها يونغ[56] : في السنسكريتية تعني لفظة فال (Val) ، فالاتي (Valati) غطى ، لف ، طوق ، وأيضاً التف . ولفظة فالي (Valli) تدل على نبتة تلتف على نفسها ، ومن هنا جاءت كلمة

---

(54) في بعض الأساطير يتحقق الارتباط بين الزواحف والأسماك ضمن نسق الابتلاع . فيجد ليفي شتروس، بعد مترو، في أساطير قبائل التوبا الهندية وعلى خزفيات البيرو حكاية الثعبان «ليك» (Lik) الممتلىء البطن بالأسماك. وهذا الثعبان يستبدل، حسب الأساطير، بسمكة عملاقة أو «بأم الثيران» المثقلة لبدتها بالأسماك. ذلك ما يدفع ليفي شتروس إلى التوكيد على تشاكل الشعر والجدول والوفرة والأنوثة والأسماك، داعماً رأيه ببعض جداريات قبائل المايا الهندية وبعض أساطير الشمال الشرقي للولايات المتحدة التي تظهر البطل وهو يكثر كمية الأسماك بغسل شعره في النهر Lévi- Strauss, **Anthroplogie Structurale**, p. 295 sq

(55) **Le Kalevala**, Traduction Léouzon- Leduc, Flammarion, Paris, 1879.

(56) Jung, **Libido**, p. 236.

(Valutus) اللاتينية التي تدل في نفس الوقت على الثعبان الملتف وعلى الغشاء والبيضة والفرج . ان الرموز ماهرة بالتأكيد ، ذلك ما لاحظناه تكراراً . ولكن يبدو لنا أن التحديد التعضافري، في حالة الابتلاع، هو أكثر من عملية ترداد يمكنها أن تعطي بسهولة عناصر إيقاعية . فهو يساهم في تقوية الصفات التلطيفية للابتلاع ، وبصورة خاصة في إظهار خاصية المحافظة على المبتلع بشكل دائم وعجيب . ومن هنا يتميز الابتلاع عن القضم السلبي . ان رمزية السمكة تركز على ميزتي الانغماد والحميمية الخاصتين بالابتلاع ، في حين أن الثعبان ينتمي إلى رمزية الأطوار . السمكة تدل بشكل شبه عام على إرادة إعادة الاعتبار للغرائز الأساسية . وإعادة الاعتبار هذه هي ما تعبر عنها الصور التي يكمل فيها نصف السمكة نصف حيوان آخر أو نصف إنسان . الآلهة القمر لها في كثير من الأساطير ذيل سمكة . وفي أسطورة إيزيس تلعب عقدة الصياد ـ السمكة دوراً كبيراً . فالصياد هو الطفل الذي يشاهد اتحاد إيزيس بجثة أوزيريس فيقع مغمياً عليه في القارب المقدس ، وهو أيضاً ، في نفس الأسطورة ، السمكة التي تبتلع الجزء الرابع عشر من جسد أوزيريس ، أي عضوه التناسلي[57] . هذا ما يعود بنا من جديد إلى التلاحم بين البطن الهضمي والبطن الجنسي . كما أن أحد الأناشيد الدينية في العصر الوسيط يقول عن السيد المسيح أنه « السمكة الصغيرة التي جاءت بها العذراء مريم من النبع »[58] ، رابطاً بذلك صورة السمكة بصورة الأمومة الأنثوية .

والصورة المقلوبة للصياد ـ السمكة مهمة أيضاً في التقاليد الأرثوذكسية . ففي إنجيل متى يظهر المسيح وكأنه يصطاد الصيادين[59] ، كما أن إحدى منمنمات العصر المسيحي الأول تمثل المسيح وهو يصطاد وحشاً بحرياً بواسطة صنارة بشكل الصليب الطعم المعلق بها[60] . والميتولوجيا البابلية تركز هي الأخرى على هذه الصفة الأساسية لرمزية السمكة ، إذ يظهر فيها « إيا » (Ea) أو « ونّاس » (Oannès) ، وهو الشخص الثالث في الثالوث البابلي ، كالنموذج الأول للإله ـ السمكة . وهو الذي يساعد عشتار كبيرة الآلهة ، والتي هي بدورها عروس بحر بذيل سمكة مسكنها المياه التي هي أصل الكون ، واسمها وهي في تلك الحالة السمكية « ديركيتو » . إيا ـ

(57) هاردنغ، مصدر سابق، ص 187 .

(58) المصدر نفسه، ص 62 .

(59) نقرأ في الفصل الرابع (فقرة 18 ـ 20) : «وفيما كان يسوع ماشياً على شاطىء بحر الجليل رأى أخوين وهما سمعان المدعو بطرس واندراوس أخوه يلقيان شبكة في البحر لانهما كانا صيادين، فقال لهما اتبعاني فاجعلكما صيادي الناس، فتركا شباكهما وتبعاه» (المترجم) .

(60) Davy, **Essai sur la symbolique rimane,** Flammarion, Paris, 1955, p. 176.

وناس هو المحيط البدئي ، اللجة التي نشأت منها كل الأشياء . ويقابله في مصر الإله نون ، « سيد الأسماك » وعنصر الماء الأول . وفي الهند نشهد تحول الإله فيشنو إلى سمكة صغيرة تنفذ « فيفسفاتا » ـ الذي يمثل نوحاً عند الفيدا ـ من الطوفان . كما أن فارونا يصور أحياناً وهو يمتطي سمكة . وفي النهاية فأن يونغ يركز كثيراً في دراساته على الميلوزين[61] (Mélusine) التي تظهر أيقوناتها السمكية في الهند كما عند هنود أميركا الشمالية . شخصية الميلوزين هذه تمثل بنظر التحليل النفسي رمز اللاوعي المزدوج الدلالة ، وهذا ما يؤكده تحليل هاردنغ للأحلام ، والذي يعتبر فيه ظهور الحراشف على أجساد الأشخاص في بعض الأحلام إشارة إلى اجتياح قوى اللاوعي الليلية للإنسان[62] .

ندع الآن جانباً الامتدادات الميلوزينية ، الأنثوية والمائية ، للرمزية السمكية ، ونركز على قدرتها الخارقة على الاحتواء . ولا ننسى أن هذه القدرة على المضاعفة ، بالتباس المعنى والمجهول الذي تنطوي عليه ، هي ، كالنفي المزدوج ، قدرة على قلب المعنى النهاري للصور . هذا الانقلاب هو الذي سنراه يحول أنموذجات الخوف الكبرى إلى قوى خيرة ، جاعلاً ذلك التحول يتم من الداخل .

سنقوم قبل ذلك بالتقاط جميع الصور التي تدور في فلك رمزية السمكية مستعينين في ذلك بدراسة معمقة قام بها غريول[63] (Griaule) على الدور الذي تلعبه سمكة الجري السنغالية (le silure Clarias senegalensis) في أساطير الخصب والإنجاب من جهة ، وعلى تشاكل الرموز السمكية الذي يستخرجه سوستال[64] (Soustelle) من أساطير المكسيك القديمة . يلاحظ الأول أن السمكة ، وخاصة الصغيرة الحجم ، هي أكثر ما تكون شبهاً بالبذرة ، فعند قبائل الدوغون تعتبر سمكة الجري جنيناً: «رحم المرأة يشبه البركة الصغيرة التي تلقى فيها السمكة»، وفي أشهر الحمل الأخيرة ، « يسبح » الطفل في بطن أمه . من هنا نشأت عادة تغذية النساء الحوامل بالأسماك ، وذلك لكي يتغذى الجنين بها . ثم ان عملية التلقيح هي عبارة

---

(61) شخصية «ميلوزين» تعود إلى أساطير العصر الوسيط، وقد حكم عليها، جزاء لخطيئة ارتكبتها، ان تتحول كل يوم سبت إلى امرأة ـ ثعبان، وتحولها بعض الحكايات إلى امرأة ـ سمكة (المترجم، عن Petit Robert, 2).

(62) هاردنغ، مصدر سابق، ص 125.

(63) Griaule, Rôle du silure «Clarias sengalensis» dans la procréation,in **Deutsche Academie der wissenschaften zu Berlin**, no 26, 1955.

(64) Soustelle, **La pensée cosmologique des anciens Mexicains**, p. 63.

عن وضع سمكة الجري «بشكل كرة» داخل رحم المرأة، كما أن «صيد الجري» يشبّه بالفعل الجنسي. هكذا ترتبط صورة السمكة بكل طقوس الاخصاب والولادة، وحتى بالبعث من الموت: يُلبس الميت ثياباً (قلنسوة، كمامة للفم) ترمز إلى السمكة البدئية. كذلك، وكما سبق ورأينا في إحدى الأساطير الهندية، فإن هنالك تماثلاً ملفتاً للنظر بين سمكة الجري والشعر من خلال منظور ميلوزيني، فنساء الدوغون يستعملن عظام هذه السمكة أمشاطاً يغرزنها في شعرهن، إذ أن المرأة بكاملها تشبه بالسمكة فنراها تزين أذنيها كالخياشم وتعلق ياقوتتين حمراوين في طرفي أنفها لتمثلا العينين وتثبت شُفيهة بشفتها السفلى تمثل عذبات السمكة.

من ناحيته، يستخرج سوستال من الأساطير المكسيكية مجموعة صور متمحورة حول رمز السمكة التي ترتبط بالغرب، بلد الأموات و« باب الخفايا » و« موطن أسماك الأحجار الكريمة » ، أي بلد الخصب بكل صوره وأشكاله ، « جهة النساء » ، الهات الخصب والذرة . وفي « ميشواكان » ، بلد الأسماك ، توجد « تاموانشان » ، الجنة المائية التي تسكنها « كزوشيكتزال » ، إلهة الحب والأزهار .

3 ـ أنشودة الليل

أول ما يستوقفنا هنا هو انقلاب القيم الظلامية المعطاة لليل من قبل النظام النهاري للصورة . فعند اليونانيين والسكندينافيين والاستراليين وهنود التوبي في البرازيل وهنود الشيلي ، يلطف الليل بصفة « الإلهي »[65] . الـ « نيكس » الإغريقي ، مثل الـ « نوت » السكندينافي ، يصبح « الهادىء » ، « والساكن » ، «المقدس» ، ليل الراحة الكبرى . وعند المصريين تعكس السماء الليلية ، المدمجة بالسماء السفلى ، عملية انقلاب المعاني بصورة واضحة : ذلك العالم الليلي ما هو إلا صورة معكوسة، وكأنها في مرآة، لعالمنا. هناك «يمشي الناس ورؤوسهم إلى الأسفل وأرجلهم إلى الإعلى »[66] . هذا الانقلاب يظهر بوضوح أكثر عند شعبي الكورياك والتونغوز السيبيريين اللذين يعتبران الليل نهار بلد الأموات ، لكون كل شيء ينعكس في تلك المملكة الليلية . « أن عالم الأموات هو ، كما يقول لويتزكي (Lewitzky) نقيض عالم الأحياء ، فما يلغى على الأرض يعود إلى الظهور في عالم الأموات . . . ولكن قيمة الأشياء تنعكس فيه : فما هو قديم ومتلف وفقير وميت على الأرض ، يصبح فيه جديداً وصلباً وغنياً وحياً »[67] .

(65) كراب، مصدر سابق، ص 159 .

(66) Eliade, **Histoire des religions**, I, p. 211.

(67) مذكور في نفس المصدر، ج 1 ، ص 158 .

سلسلة التشابه متواصلة إذن ، وهي تبدأ بإعادة تقييم الليل لتنتهي بإعادة تقييم الموت ومملكته . وهذا ما يظهر كيف يتوجه الخيال البشري نحو تلطيف الليل ، عله يجد في ذلك نوعاً من التعويض الزمني عن الأخطاء والقيم على السواء . هذا التلطيف ، هذا التبدل لنظام الخيال يظهر جلياً في تطور نظرة المصريين إلى الحياة الأخرى : ففي حين تظهر مملكة الأموات في معتقدات هليوبوليس مكاناً جهنمياً رهيباً ، نراها تتحول شيئاً فشيئاً لتصبح صنواً معكوساً للحياة الأرضية ، جنة مثالية يسود فيها أوزيريس .

عند القديس خوان الصليبي ، وفي استعارته الشهيرة « الليل المظلم » ، نتابع أيضاً بوضوح انتقاله من القيمة السلبية إلى القيمة الإيجابية المعطاة لرمزية الليل . وكما لاحظ أندرهيل ، فإن « لليل المظلم » معنيين متناقضين وأساسيين عند شاعر « أنشودة الروح » ، فأحياناً يكون الليل إشارة إلى ظلمات القلب ويأس الروح التائهة . وهذه الفكرة هي التي تستحوذ على القديسة تيريزا الأفيلية التي ترى أن الروح تكون عند ذلك مقيدة بالأغلال وأن الأعين تكون مغلفة بغشاوة سميكة . وهذه الحال هي التي يعبر عنها القديس خوان في القصيدة التي تبتدىء بـ « أعلم جيداً، أنا النبع . . . » حيث يقول ان الروح ، « بالرغم من الليل » تنهل من نبع القربان المقدس[68] ، أحياناً أخرى ، وهذا هو المعنى الذي يظهر في قصيدته الشهيرة « في ليل مظلم » ، يصبح الليل المكان الأمثل للقربان ، ويصبح تفتحاً لشهوات الجسد ، وبهذا يكون قريباً جداً من الشاعر الألماني نوفاليس و « أناشيد الليل » . من المفيد هنا أن نلاحظ أن القديس خوان والقديسة تيريزا ، واللذين عاشا في القرن السادس عشر ، كان لديهما توجه نحو صوفية مرتبطة بالطبيعة ، قريبة مما سيظهر فيما بعد عند جان ـ جاك روسو ثم عند شاتوبريان . ومن جهة أخرى ، فإن أشعار القديس خوان تعطي مثالاً جميلاً عن تشاكل صور « النظام الليلي » : فالليل مرتبط فيها بالهبوط على سلم خفي ، وبالتنكر ، وباتحاد العاشقين ، وبالشَعر والأزهار والينابيع ، الخ .

لقد كان الأدباء ما قبل الرومانطيقيين والرومانطيقيون من بعدهم أكثر من ركز دون ملل على إعادة تقييم المدلولات الليلية ، إذ يشير غوته وهولدرلين وجان بول إلى السعادة التي يولدها « الظل المقدس » ، بينما يستعيد تياك فكرة الانعكاس الليلي عندما يجعل جنيات « الكأس الذهبية » يقلن : « ان مملكتنا تنتعش وتزهر حين يمتد الليل فوق البشر . إن نهاركم هو ليلنا »[69] . وحتى عند هوغو الذي يمتاز بميله لرموز

---

(68) Milner, **Poésie et vie mystiquue chez Saint Jean de ls Croix,** Seuil, Paris, 1951, p. 185.

(69) بيغين، مصدر سابق، ج 2، ص 33 .

الفصل ، نجد أن اللعنة ليست ليلية ، بل على العكس فإن الأرق الذي يعاقب إبليس ويحكم عليه أن «يرى الليل والحلم ، تينك الجنتين ، المظلمتين ، الزرقاوين ، يهربان منه كجزيرة لا يمكن الوصول إليها »[70] . ولكن نوفاليس [71] (Novalis) هو أكثر من يتعمق في تلطيف الصور الليلية ، فالليل يتعارض عنده في البداية مع النهار ويصغره لأن النهار ما هو إلا مقدمة له . بعد ذلك يقيم الليل على أنه « فائق الوصف وغامض » لأنه منبع الذكريات المحبوب . ونوفاليس يدرك جيداً ، مثل علماء التحليل النفسي المعاصرين ، أن الليل رمز اللاوعي وأنه يتيح للذكريات البعيدة أن « تصعد إلى القلب » مثل ضباب المساء . وهو يرى أن الليل يعطي انطباعاً ملطفاً بالموت يستتبع تقييماً إيجابياً للحداد وللقبر ، فالليل هو الحبيبة الميتة « صوفيا » :

« برعشة لذيذة أرى وجهاً وقوراً يدنو مني . . . كم يبدو لي النور فقيراً ! أكثر سماوية من النجوم المشعة تبدو لنا الأعين التي يفتحها الليل فينا » .

ثم يصل إلى الدور الذي يلعبه الليل في الانتصار على وجوه الزمن :

« إن زمن النور يقاس ، ولكن سلطان الليل لا يعترف بالزمان ولا بالمكان » . يلاحظ البيربيغين[72] أن الليل يصبح في « نشيد » نوفاليس الثالث المكان الذي يجتمع فيه النوم والعودة إلى البيت الأم والغوص في الأنوثة المقدسة :

« لنهبط إلى مسقط الرأس ، إلى يسوع الحبيب . لنتشجع ! يهبط الشفق لمن يحب ويبكي . حلم يكسر قيودنا ويحملنا إلى قلب أبينا » .

نرى إذن أنه ، سواء في الثقافات التي يسود فيها تمجيد الأموات والجثث ، أو عند المتصوفين والشعراء ، يحصل انسجام بين الليل وكوكبة الرموز الليلية بكاملها . ونرى أن بينما كان الجو العام للأنساق الارتقائية هو النور، فإن أنساق الهبوط الحميمي تصطبغ بعتمة الليل.

بينما تنحصر **الألوان** في النظام النهاري للصورة في البياض المطعم باللازورد أو بالذهب لأن ذلك النظام يفضل الجدلية الواضحة للفاتح والغامق على نزوات الريشة ، فإن كل غنى ألوان الطيف الشمسي والأحجار الكريمة يتلألأ في النظام الليلي . ويتجلى ذلك في سبر أغوار الرموز وفي المعالجة بالصور الطباقية التي تعتمدها الدكتورة سيشيهاي مع فصاميتها الشابة ، إذ تتوصل الطبيبة من خلال « وضع المريضة

---

(70) V. Hugo, La Fin de Satan, in, **La Légende des siècles.**

(71) Novalis. **Hymnes à la nuit,** Traduction A. Béguin, P. 160-178.

(72) بيغين، نفس المصدر، ج 2، ص 125 .

في جو الاخضرار» وحقنها بالمورفين، إلى جعل هذه الأخيرة تهرب من «بلد الإضاءة الرهيب» . ويلعب « الأخضر » دوراً علاجياً لكونه يرتبط بالهدوء والراحة والعمق الأمومي . ولكن نجاح العلاج باللون الأخضر يعود إلى حرص الطبيبة على إقفال نوافذ الغرفة التي تستلقي فيها المريضة[73] .

بين الكتّاب الكلاسيكيين والرومانطيقيين تغتني مجموعة الألوان الوهمية بشكل ملفت للنظر ، فيلاحظ بيغين[74] تنوع الألوان عند جان بول ، شاعر الليل والحلم : الجواهر واليواقيت والغروب الرائع وأقواس قزح سوداء أو ملونة وفضاء تتقاطع فيه أشعة زاهية الألوان ، كل ذلك نجده وبكثرة عند كاتب « حلم الحلم » حيث يرى الشاعر نفسه محاطاً «بمرج أخضر داكن وغابات بلون أحمر ملتهب وجبال شفافة تخترقها أوردة ذهبية ، ووراء الجبال البلورية يشع فجر تتدلى منه لآلىء من أقواس قزح » . أما عند تياك[75] فإن « كل الأشياء تذوب في الذهب والأرجوان النقي » قبل أن يجد الشاعر نفسه مختالاً في « قصر من الذهب والأحجار الكريمة وأقواس قزح متحركة » . بعد ذلك يضيف : « ان الألوان سحرية . . . لا شيء أروع من الانغماس في تأمل لون يعتبر لوناً فقط » .

وتخيلات الهبوط الليلي تستدعي بالطبع تصورات الطلاء الملونة . الطلاء ، كما لاحظ باشلار بخصوص الخيمياء ، هو سمة حميمية ، مادية[76] . « الحجر » ـ حجر الفلاسفة ـ يمتلك قدرة لا متناهية على التلون ، وكل الخيمياء تتواكب بمجموعة ألوان رمزية تمتد من الأسود إلى الأبيض ، ومن الأبيض إلى الأصفر الشفاف ، ومن الأصفر إلى الأحمر الظافر .

لحجر الفلاسفة إذن ، الذي هو رمز حميمية المواد ، كل الألوان « ونعني بذلك : كل القدرات»[77]، والعملية الخيميائية ليست تحولاً مادياً فقط، لأنها، من الناحية الذاتية ، تعكس تألقاً يظهر في كل أبهته ، فيلبس الزئبق « جلباباً أحمر جميلاً » ، وتصبح الألوان « أساس المادة » الذي يؤخذ في الاعتبار حتى في التحولات الكيميائية التي تقصد منها غاية محددة : فبارود المدفع نفسه يجب أن يخضع

---

(73) سيشيهاي، مصدر سابق، ص 110 ـ 111 .
(74) بيغين، المصدر السابق، الجزء الثاني، ص 46 ـ 47 .
(75) يذكره بيغين، المصدر السابق، الجزء الثاني، ص 152 .
(76) Bachelard, **Repos** p. 34.
(77) نفس المصدر، ص 44 .

لمجموعة الألوان الخيميائية لكي يولد حمرة الانفجار ، كما أن حمرة النار لا تصبح ممكنة إلا لكونها تصدر عن بياض الفوسفور وصفرة الكبريت وسواد الفحم[78] . ويؤكد باشلار[79] أن التناقض العميق بين غوته ونيوتن في ميدان البصريات ناتج بالتحديد عن اختلاف أنظمة الصورة عندهما : فالأول ، وهو الوفي للتقاليد الكيميائية مثل شوبنهاور ، يعتبر اللون صباغاً مندمجاً في الجوهر ومشكلاً لـ « مركز المادة » ، والحلم أمام الألوان أو أمام المحبرة هو حلم بالجوهر . انطلاقاً من هذه النظرة يقدم باشلار أمثلة عن أحلام وتأملات تتحول فيها المواد الجوهرية المشتركة ـ الماء والحليب والخمر ـ مباشرة إلى ألوان[80] . هذا ما يجعلنا ندرك لماذا شكل التحليل الطيفي للألوان وامتداده الجمالي ، أي « المزيج البصري » المميز لدى الانطباعيين ، فضيحة الفضائح بالنسبة لبعض الخيالات الرومانسية . إن نظرية نيوتن ومشتقاتها الجمالية لا تعتدي فقط على حرمة النور السامية ، ولكنها تهاجم اللون المحلي أيضاً ، اللون باعتباره واجب الوجود الرمزي لجوهر المادة .

والماء نفسها ، التي يبدو توجهها الأول القيام بغسل الأشياء ، تنعكس تحت ضغط الكوكبات الليلية للخيال لتصبح المركبة الثالثة للطلاء . تلك هي **الماء العميقة** التي يقوم باشلار ، على أثر ماري بونابرت ، بدراستها من خلال استعارات ادغار بو[81]. يرى باشلار أن الماء « تتكثف » في نفس اللحظة التي تفقد فيها صفاءها ، وتقدم للعين « كل أنواع الأرجوان مثل تلألؤ وانعكاسات الحرير المتلون » ، فهي تتشكل من تضلعات ألوان مختلفة ، مثل الرخام ، وتتجسد لدرجة أنه يتهيأ لنا إمكانية قطعها بالسكين . أما الألوان التي تأخذها ، فهي في الغالب الأخضر والبنفسجي ، جوهر الليل والظلمات ، « لونا اللجة » الغاليان على قلب ادغار بو وليرمونتوف وغوغول ، والسبك الرمزي للسواد المعتمد في الطقوس المسيحية . هذه الماء الكثيفة والملونة والممتزجة بالدم ترتبط عند الكاتب الأميركي بصورة أمه التي فقدها . وهذه الماء ، الجغرافية ، التي تستحضر صورة المحيطات المترامية ، هذه الماء شبه العضوية لكونها كثيفة ، والتي تشكل منتصف الطريق بين الكره والحب اللذين تثيرهما ، هي النموذج الأمثل لجوهر الخيال الليلي . ولكن ، مرة أخرى ، يلتقي التلطيف مع الأنوثة .

---

(78) المصدر نفسه، ص 46 ـ 47 .

(79) المصدر نفسه، ص 35 .

(80) المصدر نفسه، ص 38 .

(81) Bachelard, **Eau et rêves**, p. 82.

نستغرب إذ نلاحظ هنا أن ماري بونابرت لم تستخلص ، وهي تحلل نفسها ، أنموذج الأم من رؤيتها المتكررة والهامة « لطائر كبير بلون قوس قزح » يلازم طفولتها اليتيمة[82] . وذلك الطائر ذو الألوان القزحية الرائعة ، والذي لا يطير إلا نادراً ، لم يرتبط عند بونابرت بصورة أمها إلا بعد الرجوع إلى سيرتها الذاتية وبعد المرور بحجر كريم (عين الهر) كانت الأم قد تلقته فعلاً كهدية من إحدى صديقاتها . ولكن هذه العودة إلى الذكريات والأحداث لم تكن ضرورية لكشف الترابط ، لأن تعدد الألوان يرتبط مباشرة في كوكبة الصور الليلية بصورة الأنوثة الأمومية ، بالتقييم الإيجابي للمرأة ، للطبيعة ، للمركز ، للخصب[83] . من الممكن أن نرى في هذه الهفوة من محللة نفسية ماهرة مثل ماري بونابرت غلبة نظريات يونغ على نظريات فرويد ، لأن هذه الأخيرة تركز كثيراً على الصورة الذاتية وعلى الأحداث الشخصية ، بينما تأخذ دراسة الأنموذجات بعين الاعتبار البنى الخيالية التي تتعدى تطور الكائن الفرد لتهتم بمجمل الجنس البشري . ودراسة الأنموذجات ترى أن « المتعة »[84] التي تمنحها للفتاة رؤية الطائر الملون ـ « أكثر صور طفولتي إشعاعاً » ، كما تقول ـ المدعومة ، في حالتها كما في حالة ادغار بو ، بتشاكل الدم والنزيف ، هي رمز لتمجيد وتبجيل الأم الميتة . اللون ، كالليل ، يعيدنا إذن بشكل دائم إلى نوع من الأمومة الجوهرية . هكذا تتساتل من جديد التقاليد الرومانسية والخيميائية مع التحليل النفسي لتلقي الضوء على بنية أنموذجية وتلتقي مع العقائد الدينية.

وتلألؤ الجوهر العميق للمادة يوجد أيضاً في الأساطير الهندية والمصرية وعند هنود الأزتاك ، إذ يرمز خمار إيزيس وخمار مايا إلى مادة الطبيعة التي لا تنضب ، والتي تقيمها مختلف المدارس الفلسفية سلباً أو إيجاباً . هذا الخمار يتحول عند الأزتاك إلى ثوب آلهة المياه الملحقة بكبير الآلهة « تلالوك » . ويشبه يونغ[85] مايا بالميلوزين الغربية ، فتمثل مايا ـ ميلوزين في نظر الخيال النهاري « شاكتي المخادعة والفاتنة » ، ولكنها تصبح في النظام الليلي للتصورات رمز التكاثر المستمر الذي يمثل الانعكاس تنوع وتعدد ألوانه[86] . وصورة ملابس الآلهة الأم الفاخرة قديمة جداً ، يجدها برزيلوسكي في « الأفيستا » وعلى بعض الأختام البابلية حيث يرمز المعطف إلى قدرة الإخصاب عند الآلهة التي ترمز بدورها إلى الطبيعة والنبات . كان ذلك المعطف

---

(82) M. Bonaparte, **Psychanalyse et anthropologie**, p. 90.

(83) سوستال، مصدر سابق، ص 69 .

(84) ماري بونابرت، المصدر السابق ص 96 .

(85) Jung, **Parcecelsica,** p. 136 sq.

(86) Eliade, **Histoire des religions**, I, p. 187.

مصنوعاً من قماش باهظ الثمن ودافىء « يتدلى صوفه بجدائل متموجة وينتمي إلى نفس فصيلة نسيج السجاد » ، وكان ذلك الصوف ينسج في مصانع « تنسق فيها أجمل ألوان الصباغ لتلائم أغلى أصواف الشرق »[87] . كما أن آلهة الثروة عند الأترووريين كانت ترتدي معطفاً ملوناً استوحى منه أباطرة روما ملابسهم الملكية لتكون فأل خير بالعز والثروة . والمعطف البابلي (Kaunakès) قريب جداً من المعطف السحري الذي كانت تلبسه آلهة قرطاجة تانيت ـ عشتار ـ والمسمى (Zaimph) ، والذي أصبح يمثل الرمز الأول لكل براقع العذراء ـ الأم[88] . في كل الحالات المذكورة يبدو أنموذج اللون وثيق الصلة بتصنيع النسيج ، وهذا ما سوف ندرس عملية تلطيفه عند دراستنا للمغزل الذي يعطي للناسجة قيمة إيجابية . أما هنا ، فنلاحظ أن اللون يظهر في تنوعه وغناه كصورة للغنى الجوهري ، وفي مظاهره المتعددة كوعد بخيرات لا تنضب .

وتلطيف الظلمة الذي تقوم به الألوان الليلية ، تحقق الموسيقى شبيهاً له بالنسبة إلى الضجيج . فكما أن اللون هو عبارة عن ليل مذاب والطلاء مادة في حالة ذوبان ، نستطيع القول أن النغم ، أن عذوبة الموسيقى التي تشكل عنصراً هاماً في الأدب الرومانطيقي هي الوجه الآخر لتلطيف الزمن الوجودي. الموسيقي الهادئة تلعب نفس دور الليل التخييلي. فبالنسبة للرومانطيقيين، حتى قبل تجارب رامبو (Rimbaud) الهذيانية، كانت «الألوان والأصوات تتجاوب». ولا تجد هنا أبلغ من تقديم نص ترجمه بيغن عن تياك:

« تحقق الموسيقى معجزة أنها تلامس فينا لنواة الأكثر حميمية ، نقطة تجذر كل الذكريات ، وأنها تجعل منها لفترة وجيزة مركز عالم عجيب . والأصوات ، كالبذور السحرية ، تنغرس فينا بسرعة خارقة . . . في طرفة عين نبدأ بسماع وشوشات النسيم لحقل مزروع بالأزهار الفاتنة »[89] .

أما نوفاليس فإنه يحدد من جهته علاقة التشاكل بين الموسيقى واسترجاع العمر الضائع : « بين أوراق الشجر تبدأ طفولتنا وماض سحيق آخر بالرقص على أنغام مفرحة . . . والألوان تشارك بتموجاتها » . بعد ذلك يبلغ الشاعر مرحلة من النشوة ليست دون صلة مع حالة الشفافية الصوفية أو البرغسونية : « نشعر أننا نذوب من اللذة حتى أعماق كياننا ، أننا نتحول ، نتحلل إلى شيء ما لا نستطيع تسميته أو وصفه »[90] .

---

(87) Przyluski, **La Grande déesse**, p. 53-54.

(88) Baudouin, **Le Triomphe du héros**, p. 42-43.

(89) بيغين، مصدر سابق، الجزء الثاني، ص 147 .

(90) المصدر نفسه، ص 137 .

الفكر الشمسي يكتفي بالتسمية ، ولكن النغم الليلي يدخل ويحلل . هذا ما يواظب تياك على ترداده : « الحب يفكر بأصوات عذبة ، لأن الأفكار بعيدة جداً » . تلك التأملات حول « الذوبان » النغمي التي نجدها عند جان بول وعند برنتانو[91] ليست بعيدة عن المفهوم التقليدي للموسيقى عند الصينيين الذين يعتبرون أن الموسيقى هي اتحاد المتناقضات ، وخاصة الأرض والسماء[92] . لن نذهب بعيداً هنا في التأملات العددية والإيقاعية التي سندرسها فيما بعد ، ولكننا نكتفي بالقول أنه ، سواء عند الرومانطيقيين أو عند الصينيين القدماء، تعتبر الأصوات الموسيقية ذوباناً، اتحاداً للإنسان بالكون.

إن رمزية الألحان ، مثل رمزية الألوان ، تعبر عن ارتداد نحو التطلعات الأكثر بدائية للنفس ، ولكنها تشكل أيضاً وسيلة للتخلص من الحتمية الزمنية ومحاولة للتعايش مع الزمن من خلال تلطيفه .

4 ـ الأم والمادة

هذا الذوبان النغمي وذلك التمازج اللوني وتلك التخيلات الليلية لا يجب أن تجعلنا نبتعد عن نسق الالتهام الأساسي ، عن الابتلاع الذي يوحي بها جميعاً . ذلك الصيغة الأولي يجتذب الرموز التلوينية والنغمية والليلية نحو أنموذج الأنوثة ، نحو انقلاب جذري لمفهوم المرأة المشؤومة والشريرة . سنحاول أن نتبين هنا كيف أن نسق الابتلاع والانكفاء الليلي يوصل إلى صورة الأمومة من خلال الجوهر، المادة الأساسية التي هي بحرية أحياناً وبرية أحياناً أخرى.

البحر هو المبتلع الأقدم والأعظم ، كما تبين لنا من الاحتواء السمكي . هو اللجة الأنثوية والأمومية التي تشكل بالنسبة لثقافات عديدة أنموذج الهبوط والعودة إلى ينابيع السعادة الأولى . وإضافة إلى عبادة كثير من الآلهة السمكية التي سبقت الإشارة إليها ، نذكر هنا عبادة هنود التشيلي والبيرو للحوت الأكبر « ماما ـ كوشا » ، أي « الأم البحر » ، ونجد آلهة مماثلة عند هنود الأنكا هي « ماما ـ كيلا » أي آلهة النساء المتزوجات ، وهي الآلهة القمر ، أخت وزوجة الإله الشمس ، وتندمج فيما بعد مع « باشا ـ ماما » ، أي الأرض الأم[93] . أما عند قبائل البمبارا فإن فارو ، وهو كبير آلهة النيجر يتمثل غالباً بجسد امرأة له زعنفتان تتدليان من أذنيه ، وله ذيل سمكة

(91) المصدر نفسه، الجزء الأول ص 48، الثاني، 50، 164 .

(92) Granet, **La Renaissance chinoise**, p. 126, 400.

(93) الياد، المصدر السابق، الجزء الأول، ص 201 .

أيضاً[94] . وعند الهندوس تتمثل الآلهة الأم بنهر الغانج ، النهر السماوي الذي يختزن كل مياه الأرض ، وفي المزدكية تعني عبارة « أردفي » (Ardvî) النهر والسيدة في نفس الوقت ، وعند الفرس تدعى الآلهة « أناهيتا » نبع ماء الحياة ، بينما تسمي الفيدا المياه « ماتريتاما » ، أي « الأكثر أمومة » .

في الغرب أيضاً يظهر نفس التمثل، فيستمد نهر « الدون » اسمه من الإلهة تانايس (Tanaïs) . وحسب رأي برزيلوسكي[95] فإن اسمي الدون والدانوب نتجا عن تحوير لاسم قديم جداً للإلهة الأم « أنايس» . وقد حصل هذا التغير بفعل تغير اللهجات المحلية لشعوب البحر الأسود وأوروبا الغربية . ويلحق برزيلوسكي بتلك الكوكبة الاشتقاقية أسطورة بنات دناوس (Les Danaïdes) ، التي هي أسطورة مائية وزراعية في نفس الوقت ، والتي تذكر ، في خضم التلطيف ، بالمظهر السلبي والرهيب للأنوثة المائية : بنات دوناس يذبحن أزواجهن ليلة الزفاف ثم يحكم عليهن الناجي الوحيد من المذبحة بأن يسكبن الماء ، إلى الأبد ، في برميل لا قعر له من خلال بعض الملامح تصبح هؤلاء البنات شبيهات بساحرات المياه اللواتي يتصدى لهن الخيال النهاري . وفي النهاية ، هل هناك حاجة للتذكير أن الولادة تظهر في تقاليد كثير من الشعوب وكأنها ناتجة عن عنصر الماء :من ولادة مثرا بالقرب من جدول ، إلى العثور على موسى في نهر ، إلى انبعاث المسيح من نهر الأردن ، إلى وصف أشعيا لليهود بـ « الخارجين من مياه يهوذا » ؟[96] .

ثم يعيد برزيلوسكي[97] الأسماء السامية للآلهة الكبرى ـ عشتروت الفينيقية ، اللات العربية ، عشتار البابلية وتانيت القرطاجية ـ إلى مصدر واحد هو « تانايس » قريب جداً من لفظة « نانايس » التي قد تكون اسماً قديماً للماء أو للنهر تحول فيما بعد إلى « نانا » التي هي تصوير صوتي للماء . والتقارب واضح جداً بين لفظتي « نانا » و « ماما » اللتين تجتمعان بذلك في شخصية الآلهة الأم .

أما ليا[98] فإنه يقدم تعليلاً مختلفاً بعض الشيء عن التمثل اللغوي للماء والأم ويقول بأن الشكل التصويري للماء بخط متموج أو متكسر هو عالمي ، كما أن حرف

---

(94) ديترلان، مصدر سابق، ص 41 .

(95) برزيلوسكي، مصدر سابق، ص 26 ـ 27 .

(96) العهد القديم، اشعيا، 48 / 1 . وJung, **Libido**, p. 208.

(97) برزيلوسكي، مصدر سابق، ص 36 ـ 57 .

(98) Léia, **Contes**, p. 84.

الميم (m) يرتبط عالمياً بهذا التصوير . من هنا كان شيوع اللفظة التصويرية « نانا » ، « ماما » ، المرتبطة باسم الآلهة المائية الكبرى : مايا أو ماهال هي أم بوذا الأسطورية ، والآلهة المصرية ماريكا « الماء الأم » و « بطن الطبيعة » الدائمة العذرية والأبدية الخصب ، هي قريبة جداً من ميريام اليهودية ـ المسيحية[99] . ولكن برزيلوسكي يذهب أبعد من ذلك في تحليل الاشتقاق اللغوي ويبرهن بأن نموذجي اسم الآلهة الكبرى ـ « ارتيميس ـ اردافي » (Artémis-Ardavî) من جهة و « تاناي ـ داناي » (Tanaï-Danaï) من جهة أخرى ـ يعودان إلى مصدر مشترك يعود إلى ما قبل السامية والآرية ، إلى آلهة تجسد الأرض الخصبة والماء المخصبة في الوقت ذاته ، إلى « الأرض الأم وفينوس البحرية » ، إلى تيتس (Thétis) « أم الخمس وعشرين نهراً والأربعين حورية » (. . .) هكذا نرى أنه مهما كان المنهج الدلالي أو السيميائي الذي نعتمده ، فإننا نتوصل إلى اكتشاف أن أصوات الماء تلتقي مع أسماء الأم ومهامها ومع أسماء الآلهة الكبرى .

وفي التقاليد الغربية الحديثة ، التي تعبر عنها النظريات الخيميائية ، نجد أن اسم الأم « لوزين » Lousine التي تسكن الماء هو في نفس الوقت اسم الجوهر الأساسي للمادة عند الخيميائيين ، وهذا الأخير هو جوهر « المادة الأولية ، الغامضة ، الخشنة ، الوسخة والكثيفة » ، هو جوهر النفس التي ، من بين كل مفاهيم باراسلس ، « أكثر ما تكون قرابة من مفهوم اللاوعي »[100] . قد يكون اسم « الأم لوزين » ناتجاً عن انعكاس اللاوعي اللجي ، أي غير المتميز والمصدري ، المتلون حسب نظرية يونغ بالأنوثة التي تلازم النفس الذكرية . بذلك يكون الجوهر الميلوزيني ، في عملية الحصول على حجر الفلاسفة ، هو الزئبق الذي يصوره الخيميائيون بملامح هرمس العجوز ، أي « الرابط بين أنموذج النفس وبين الحكيم الإغريقي » . وحسب بازيل فالانتين ، فإن « الزئبق هو بيضة الطبيعة » ، هو « أم كل المخلوقات المتولدة من الضباب المعتم »[101] . هكذا يكتسب الزئبق المعنى المزدوج للفضة الحية، أي للمعدن وللروح التي تحرك الكون : « حجر الفلاسفة يقتضي في الأساس تجزئة « المادة الأولى » ، أي السديم ، إلى عنصر إيجابي هو الروح ، وعنصر سلبي هو الجسد ، ثم جمعهما من جديد في صورة أشخاص بعملية اقتران كيميائي . . . من هذا الارتباط ولد « الابن الحكيم » أو « الفيلسوف » ، أي

(99) نفس المصدر، ص 148.

(100) Jung, **Paracelsica**, p. 130.

(101) Basile Valentin, **les douze clés de la philosophie**, p. 22-26, 37 et 49.

الزئبق المتحول »[102] . من المؤكد أن يونغ قد جمع تحت كلمة « هرمس » العجوز الـذي يرمـز إلى اللاوعي الأعمى والنفس الأنثـوية وهـرمس الكامـل ، أي الثلاثي المعرفة ، ابن الحكمة الذي سنتحدث عنه لاحقاً . ولكننا لن نتطرق هنا إلا للمظهر الأنثوي للزئبق الهيولي ، المـاء المعدنيـة الحقيقية والأصليـة . أضف إلى ذلك أن المهمـة الأساسيـة للعمل الخيميـائي هي إعادة تقييم مـا فقد قيمتـه . إن التصعيد الخيميائي يتوصل من خلال إنجازه لفلسفة كاملة للدورة ، إلى رمزية ارتقائية تتجاوز المعطيات الارتدادية التي ندرسها في هذا الفصل ، لتجعل من الخيمياء رمزية متكاملة تعمل من خلال نظامي التصور ، النهاري والليلي .

لنعد إذن إلى جوهر الميلوزين . كحورية ماء نجدها وثيقة الصلة بالجنية مورغان (Morgane) « التي ولدت من البحر » والتي تمثل الوجه الأوروبي الغربي لأفروديت « التي ترتبط بدورها بعشتار الأسيوية »[103] . وكما كان قياصرة روما يدعون أنهم من سلالة فينوس فإن كثيراً من العائلات الفرنسية ادعت أنها من نسل الأم لوزين[104] . هذه الشخصية الرئيسية التي حاولت المسيحية في العصر الوسيط أن تقيّمها سلباً ، مرتكزة في ذلك إلى « النظام النهاري للصورة » ، عـادت إلى الظهـور في كثير من الحكايات بشكل مصغر ، مجرد من قيمته أو يـدعو للسخـرية ، امـرأة لها « قـوائم اوزة » ، « الأم الإوزة » (Mère L'Oye) أو الملكــة بيـدوك (Reine Pédauque) . ولكن الكنيسة لم تنجح في القضاء نهائياً على « النساء الطيبات » ، جنيات الينابيع ، إذ ما زال كثير من الينابيع ، أشهرها (Lourdes) ، شـاهداً على المقـاومة الخيـالية لضغوط المعتقدات والتاريخ . والصفات التي تسبغها الأرثوذكسية على مريم العذراء قريبة جداً من تلك التي كانت تعطى قديماً للآلهة الكبرى القمرية والبحرية[105] ، حيث أن الطقوس تدعوها « القمر الروحي » و « كوكب البحر » و « ملكة المحيط » ، ويصف بارو[106] دهشة اليسوعيين الذين اعتقدوا أن الصينيين كانوا مسيحيين عندما سمعوهم يسبغون نفس التسميات على « شينغ مـو » (Shing-Moo) ، كوكب البحـر الصيني ، بينما لاحظ آخرون[107] التوازي المذهل بين الزوجة الملكية مايا ووالدة بوذا والأم العذراء . أخيراً ، وفي الفولكلور الفرنسي ، فإن المرأة الثعبان ميلوزين وكل

---

(102) يونغ ، نفس المصدر ، ص 63 .

(103) يونغ ، نفس المص.ر ، ص 167 .

(104) دونتانفيل ، المصد ، السابق ، ص 185 .

(105) Briffaut, **The Mothers**, London, 1927, III, p. 184.

(106) Barrow, cité par Harding, op. cit, p. 107.

(107) Burnouf, **Vase sacré**, p. 105 et 117; Dontenville, op. cit, p. 182.

الأشكال الثعبانية المتفرعة عنها ، لا تلعب بالضرور أدوار الشر . ولقد أشار دونتانفيل إلى التقييم الإيجابي للأم لوزين ، إمرأة ريموندان والتي تزوجته حسب الطقس الكاثوليكي . وإذا كانت قصة هذين الزوجين قد انتهت بطريقة مأساوية فإن ذلك لم يمنع من بقاء ميلوزين دليلاً على الخصب والازدهار[108] ، كما أن كثيراً من الأماكن ما زالت تحتفظ بأسماء مشتقة من هذا الاسم كدليل على تعلق الناس بتلك الشخصية ، فنجد مثلاً لوزيني (Lusigny) ، ليزين (Lézine) ليزينيان (Lézignan) وكثيراً من أسماء مشابهة . إن إعادة الاعتبار للأنوثة تستدعي بالضرورة إعادة اعتبار للملحقات الثانوية . الميلوزين لها شعر طويل منسدل ، كما أن فارو عند البمبارا لها شعر أسود طويل وناعم « مثل عرف الحصان »[109] ، وعبادة فينوس لم تكن مرتبطة في عهد أنكوس مارثيوس بتمجيد العاهرة لارنتاليا وكهنة كيرينوس فقط ، بل كانت توجه إليها الابتهالات لحماية شعر النساء[110] .

إذا ما تعمقنا في دراسة عبادة الأم الكبرى وعلاقتها الفلسفية بالمادة الأولى فإننا نلاحظ أنها تتأرجح بين رمزية مائية ورمزية أرضية . فإذا كانت العذراء « كوكب البحر » ، فإن ابتهالاً من القرن الثاني عشر يدعوها « الأرض التي لم تفلح والتي أعطت ثمراً بالرغم من ذلك » . ويلاحظ بيغانيول[111] أن اقتصار عبادة فينوس في روما على سلالة كورنيليا بطقوس الدفن يجعل من هذا التقييم الترابي استمرارية للقيمة المائية ، لأن آلهة الأرض كانت تتكفل ، عند الرومان ، بحراسة البحارة : « الثروة تمسك الدفة وفينوس ، مثل أفروديت ، تحمي المرافىء »[112] . بعد ذلك يقدم بيغانيول تفسيراً تاريخياً وتقنياً لتلك الازدواجية المستغربة فيقول أن شعوب البحر المتوسط المدفوعين نحو البحر تحت ضغط الهندو - أوروبيين قد يكونوا تحولوا عن مهنة الزراعة التي كانوا يمارسونها لكي يصبحوا بحارة وقراصنة ، أو أنه يمكننا الافتراض أن الأخيين قد نشروا معتقدات أرضية اندمجت مع عبادة السكان الأصليين للآلهات البحرية . ومن الملاحظ أن عبادة آلهات زراعية وبحرية عرفت أيضاً عند سكان شواطىء إسبانيا وعلى الشواطىء الغربية في فرنسا .

ولكن مؤرخ ديانات آخر هو الياد[113] يرى أن هناك فرقاً واضحاً بين أمومة الماء

---

(108) دونتانفيل، ص 192 .

(109) ديترلان، ص 41 .

(110) Dumézil, **Indo- Européens**, p. 158.

(111) بيغانيول، ص 110 ـ 111 .

(112) المصدر نفسه، ص 112 .

(113) Eliade, **Traité**, p. 222.

وأمومة الأرض ، فالماء « توجد في بداية ونهاية أحداث الكون » بينما تكون الأرض « مصدر ونهاية كل حياة » ، « الماء تسبق كل خلق وكل شكل ، والأرض تعطي الأشكال الحية » . المياه إذن هي أمهات العالم في حين أن الأرض هي أم الأحياء والبشر .

من جهتنا فنحن لن نتوقف عند التفسيرات التاريخية التقنية ولا عند تمييز الياد الواضح ، وإنما سنكتفي بتبيان التشاكل التام لرموز وأيقونات الأم السامية التي تمتزج فيها الفضائل المائية والفضائل الأرضية ، ذلك أن المادة الأولى التي تتمحور رمزيتها على العمق الأرضي أو اللّجي لحضن الأم ، لم تتحول في الوعي التخييلي إلى الآلهة الكبرى للأطوار الزراعية إلا في وقت متأخر . لقد مضى زمن طويل قبل أن تأخذ «جي » (Gê) مكان « ديميتر » (Deméter) .

الأرض ، من وجهة النظر البدائية ، هي ، مثل الماء ، مادة الغموض الأساسية ، تلك المادة التي ندخل فيها والتي نحفرها ، والتي تتميز عن الماء بمقاومة أكبر للولوج فيها. يعدد الياد[114] كثيراً من الطقوس الأرضية التي لا ترتبط مباشرة بالزراعة والتي تعتبر الأرض . ببساطة محياطاً عاماً ، فيجد أن بعض تلك الطقوس تتعارض والزراعة بشكل صريح : يعتبر الدارويديون والالتاي نزع الأخشاب خطيئة كبرى لأن ذلك « يتسبب بجرح الأم » . وهذا الاعتقاد بالأمومة الإلهية للأرض هو بالتأكيد من أقدم المعتقدات ، وهو يصبح من أكثرها رسوخاً عندما يترسخ من خلال الأساطير الزراعِية[115] . وعادة وضع المرأة التي تلد على الأرض ، المنتشرة جداً في الصين والقوقاز وعند قبائل الماوري وفي إفريقيا والهند والبرازيل والباراغواي ، كما عند اليونان والرومان القدماء ، تأكيد آخر على عالمية الاعتقاد بأمومة الأرض[116] . الزواج المقدس بين السماء والأرض هو إذن لازمة في الميتولوجيا العالمية ، ففي صفحة كاملة يعدد الياد الأساطير المرتبطة بالزوجين المقدسين والمنتشرة من جبال الأورال في روسيا إلى الجبال الصخرية في أميركا . تلعب الأرض في كل تلك الأساطير دوراً رئيسياً ولكنه سلبي ، متلق[117] ، فهي « بطن الأم الذي خرج منه البشر » ، حسب العبارة الأرمنية[118] . كما أن المعتقدات الخيميائية والمعدنية تؤكد

---

(114) المصدر نفسه، ص 217 .

(115) أهم مرجع بهذا الخصوص هو كتاب ديتريش القيم:

A. Dietrich, **Mutter Erde, ein versuch uber volks religion**, Berlin, 1925.

(116) Eliade, **Traité**, p. 218.

(117) المصدر السابق، ص 215 .

(118) المصدر نفسه، ص 213 .

بشكل دائم أن الأرض هي أم الأحجار الكريمة ، وهي الحضن الذي ينضج فيه البلور ليتحول إلى ماس . ويبرهن الياد أن هذا الاعتقاد شائع عند سحرة شيروكي وعند قبائل نهر القال في جنوب إفريقيا وعند الفلاسفة بلينيوس ، كاردانو ، بيكون وروزنل[119] ، ثم ان الخيمياء ليست سوى تسريع تقني ، يتم في المعمل ، لذلك الحمل البطيء . وكثير من الشعوب يفترضون أن الحمل بالأطفال يجب أن يتم في الكهوف أو شقوق الصخور أو حتى في ينابيع الماء . الأرض ، كالماء ، تؤخذ بمعنى المحتوي العام . والشعور الوطني (وكان من الحري أن نقول : الأمومي) ما هو إلا تعبير عن الحدس بهذا التشاكل بين الأرضي والأمومي . الوطن يصور بشكل شبه دائم بملامح أنثوية : أثينا ، روما ، جرمانيا ، ماريان ، البيون[120] . وكثير من الكلمات التي تدل على الأرض لها مصادر يفسرها الحدس بمحتوى المكان : « العرض » ، « المقاطعة » ، « المكان » . أو تفسر بانطباعات حسية بدائية : « بر » ، « مزرعة » ، « رفات » ، كل ذلك يؤكد روابط التماثل التي نحن بصدد دراستها[121] .

هذه السلبية الأولية تدفع نحو أحلام السكينة التي برع باشلار في التحري عنها بين تخيلات الكتّاب الأرضية . يقدم باشلار مثلاً من هنري دو رينييه يقول فيه : « المرأة هي الزهرة المتفتحة على مدخل الحياة الجوفية والمحفوفة بالمخاطر . . . تغور فيها النفوس نحو عالم الغيب » . ويرى ميرسيا الياد أن كاتب هذه الكلمات يلتقي مع التوراة والقرآن وشرائع ماني والڤيدا حيث تظهر خصوبة الأرض وبطن المرأة في صورة واحدة[122] . كما أن بودوان يجد عند فيكتور هوغو وعند إميل فيرهارن (Verhaeren) نفس كوكبة الصور التي تضم الأم والليل . وهكذا يصبح تمجيد الطبيعة من قبل الرومانطيقيين عبارة عن تصعيد لعقدة الارتباط بالأم .

تلك الأم الأولى ، تلك المادة المغلفة التي تنصب عليها تأملات الخيميائيين ومحاولات عقلنة الفولكلور الشعبي بالملاحم والأساطير ، تكرست أيضاً كأنموذج من خلال الشعر . فالرومانسية الفرنسية تظهر نزوعاً واضحاً نحو أسطورة المرأة الفادية التي تشكل أيلوا (Eloa) نموذجها الغالب[123] . ذاك هو الدور الذي تلعبه « انطيغون » عند بالانش و « راشيل » عند إدغار كينيه (Quinet) ، وتلك هي الأسطورة التي تظهر في

---

(119) Cellier, **L'Epopée romantique,** P. 55 - 62.

(120) Eliade **Forgerons**, p. 46, 49.

(121) ماريان هو اسم رمزي اطلقه فريق من الثوار الفرنسيين على فرنسا الديمقراطية، اما «البيون» فهو الاسم الذي كان السلتيون يطلقونه على بريطانيا (المترجم).

(122) Bachelard, **Repos**, p. 207, Eliade, **Traité**, p. 227.

(123) Eliade, **Traité**, p. 221, 216.

قصيدة لامرتين « سقوط ملاك » (La Chute d'un ange) ، وهي الملحمة « الدينية والإنسانية » التي ينشدها الراهب كونستان للعذراء ، بينما تلتقي صفحات لاكوردير (Lacordaire) التي تتغنى بمريم المجدلية مع صفحات جيرار دو نرفال (Nerval) المخصصة لأوريليا . ولكن الأنوثة الخصبة والخيرة لم تبلغ في أي أدب ما بلغته عند الرومانسيين الألمان ، فكل كتاب مطلع القرن التاسع عشر في ألمانيا هم - بحسب قول جان بول عن موريتز ونوفاليس - « عباقرة أنثويون »[124] ، وكلهم ولدوا في برج مرغريت عشيقة فاوست . ويظهر تشاكل جميع الرموز التي نقوم بدراستها هنا في كل أعمال موريتز الشهيرة - وخاصة في روايته « أنطون رايزر » - وعند برنتانو وتياك وفي رواية نوفاليس « هنريش فون أوفتردينغن » (Heinrich Von Ofterdingen)[125] .
ترتبط صورة الأم عند موريتز بحادثة موت أخته ويتسبب ذلك بالتوجه نحو صورة الملجأ التي تظهر في الحلم واللاوعي وكأنها « جزيرة غناء في خضم بحر عاصف ... يا لسعادة من يستطيع أن ينام مطمئناً في حجرها »[126] . وعند برنتانو يرتبط أنموذج الأم العذراء ، بغرابة ، بالمستنقع والظلمات وبقبر البطلة ڤيوليت ، وفي إحدى رسائله يتعمق التشاكل بصورة حبيبته الميتة وبذكرى موت أمه[127] .

ولكن تشاكل الصور الليلية يظهر بكامل وضوحه وتلاحمه عند نوفاليس وتياك . فمنذ بدايات «هنريش فون دينغن» يحلم الكاتب أنه يدخل في نفق ضيق يودي إلى مرج في سفح جبل تنفتح فيه مغارة « تنبجس منها نافورة ماء تتلألأ وكأنها ذهب مذاب » ، وجدران الكهف مطلية بذلك « السائل المشع » . يغمس الكاتب يده في الحوض ثم يبلل شفتيه ، وإذا برغبة جامحة في السباحة تتملكه . يخلع ثيابه ويغطس في الماء . عندها يشعر بان «ضباباً أحمر بلون المغيب» يغمره ، وبان «كل موجة من العنصر المقدس تلثمه وكأنها فم عاشق » . ويبدو له الماء مزيجاً من أجساد « فتيات فاتنات مذابات فيه » . سكراناً بكل هذه الملذات ، يسبح الشاعر بنشوة بين حنايا الكهف الضيق ويستسلم للنوم بسعادة . عند ذلك يحلم أن زهرة عجيبة زرقاء تتحول إلى امرأة يتبين فيما بعد أنها أمه . وفي مكان آخر من الكتاب تصبح « الأم - الزهرة - الزرقاء » الخطيبة « ماتيلد » التي يتلقاها ، في الحلم أيضاً « تحت قبة مجرى الماء

(124) إبيغين ، مصدر سابق ، الجزء الأول ، ص 46 .
(125) نفس المصدر ، ج1 ، ص 29 ـ 30 .
(126) نفسه ، ج2 ، ص 229 .
(127) نفسه ، ج2 ، ص 232 .

الأزرق »[128] .

عندما نحلل هذا المقطع لا يمكننا إلا أن نتوقف عند تشاكل « الماء » و « الليل » و « الفجوة » و « الألوان » و « الدفء » و « الأنوثة » . وكل هذه الصور تدور بحركة ديناميكية حول نسق الاحتواء المتمثل بصورة البطن بدلالاتها الأمومية والجنسية والهضمية .

ونجد عند تياك نصاً قريباً جداً من مطلع رواية نوفاليس يظهر فيه تشاكل واضح بين صور هذه الكوكبة التي تنقلب فيها قيم الأنوثة من خلال عملية التلطيف . هنا ترتبط رموز « الكهف » و « شقوق » الصخور و « الألوان » و « الشَعر » و « الموسيقى » برمز « المرأة التي تخلع ثيابها » . نرى من الضروري تقديم المقطع بكامله لأن كل كلمة فيه تساهم بتشكيل التماثل الذي ندرسه[129] :

« نزعت عن رأسها منديلاً ذهبياً فأسدل شعر أسود كنوز جدائله إلى ما دون ردفيها ، ثم أخذت تفك أزرارها . . . عارية أخيراً ، بدأت تسير في الغرفة ، وكان شعرها الكثيف والمنسدل يشكل حولها بحراً أسود مائجاً . . . وبعد هنيهة أخرجت من صندوق ثمين ومذهب صفيحة تتلألأ فيها جواهر مرصعة ، يواقيت وماسات وأحجار أخرى . . . بريق متماوج أخضر وأزرق . . . في صدر شاب كانت قد انفتحت هاوية من الأشكال والأنغام ، من الحنين والنشوة ، كانت ألحان محزنة ومفرحة تعبر نفسه التي كانت قد تحركت حتى أعماقها » .

من الصعب أن نتخيل ترابطاً أوثق بين هذه الرموز . ولكن تياك يجعلنا نشعر بالتباس القيم التي تكشف عنها الرموز الأنثوية لأن هذه الأخيرة ، وبالرغم من الإغراءات التي تتميز بها ، تحتفظ دائماً بخلفية المحرمات والخطيئة . ومع ذلك ، مع كل التردد الأخلاقي الموروث من « النظام النهاري » ، فإن كل الصور الأرضية والمائية تساهم في خلق جو من النشوة والسعادة يؤدي بدوره إلى إعادة اعتبار للأنوثة .

الأنوثة الدائمة والإحساس بالطبيعة متلازمان في الأدب . ومن السهل إثبات ذلك عند إدغار آلان بو حيث تعيدنا «الماء الفضلى»، جوهر الشعر الحقيقي، إلى صورة الأم الميتة . من المؤكد أن خيال بو ، وقد ألمحنا إلى ذلك سابقاً ، هو خيال مرضاني بالأصل ، مصدوم بموت الأم ، ولكن من خلال التلذذ المائي ، الاكتئابي والسوداوي ، نكتشف فكرة أساسية هي المواساة التي تقدمها الماء الأمومية . ذلك ما

(128) Novalis, **Schrifften,** Vol I, P. 101 - 103, 181 - 183.

(129) Tieck, **Ru¨nenberg,** Trad. Bézuin, II, p.69-112.

يدفع بمحللة فكر الشاعر الأميركي إلى التركيز ، وبحق ، على القدرة التلطيفية للخيال المائي : « البحر هو . . . ذلك المخلوق الملجأ ، ذلك المخلوق المحتضن . . . العنصر المهدهد »[130] . وذلك ما يلقي الضوء أيضاً على كثير من صور نوفاليس وعلى « قوارب » لامرتين . هذا هو القائل : « الماء تحملنا ، الماء تهدهدنا ، الماء تنومنا ، الماء تعيد لنا أمهاتنا »[131] . من الحقيقة بمكان أن الخيال المائي يتوصل دائماً إلى السيطرة على خوفه وإلى تحويل كل مرارة هيراقليطية إلى سرير ومهد وطمأنينة .

ولكن السرياليين ، أولئك المفرطين في رومانسيتهم ، يرون أن عالم الماء هو أيضاً « مصدر أمل أساسي في كثير من الوجوه »[132] . ويلاحظ الكييه أن هذه الماء الشاعرية ليست لها أية علاقة بالتطهير ، « بل هي مرتبطة بسيولة الرغبة ، وهي تواجه عالم المادة الصلبة التي يمكن لأشيائها أن تخترع الآلات ، عالماً قريباً من طفولتنا لا مكان فيه لتحكم قوانين العقل الصارمة »[133] . ثم يعمد الكييه إلى إحصاء الاستعارات المائية الموجودة بكثرة في أعمال أندريه بريتون (A. Breton) من ينابيع إلى قوارب وجداول وسفن ومطر ودموع وشلالات وصفحة الماء ، فيجد أن الكاتب يعيد الاعتبار إلى كل الصور المائية من خلال ربطها بأنموذج واحد هو المرأة[134] ، لأن « المرأة تأخذ في جدول القيم السريالية مكان الله ، والنصوص التي تظهر فيها هذه العبادة كثيرة جداً »[135] ، أحد هذه النصوص يظهر في « فلاح باريس » (Le Paysan de Paris) حيث يقترب أراغون من شغف نوفاليس بالمرأة التي تمثل نور الليل ، وحيث نجد نفس عبارة نوفاليس المتعلقة بالاستحمام بالأنوثة : « أيتها النسوة اللاتي لا حدود لكن ، واللاتي اغتسلت فيهن بكل كياني . . . » وتترافق لا محدودية الأنوثة بعملية تصغير موازية لدور الرجل ، سبق وظهرت عند بودلير : « أيتها الجبال ، ما أنت سوى بعد لهذه المرأة . . . انظري إلي ، فأنا لست سوى نقطة مطر على جسدها ، سوى قطرة ندى » . أخيراً يغوص الشعر السريالي في أعماق الأنموذج ليلتقي مع نسق الابتلاع ، وما سلاسة الطراز الحديث في الرسم عند غودي (Gaudi) أو شغف سلفادور دالي بـ « الطري » ، في مقابل « الصلب » ، سوى انعكاس لذلك « الجمال

(130) M. Bonaparte. **E. Poe, sa vie, son œuvre,** Denoël, Paris, 1933, P. 367
(131) Lamartine, **Confi dences,** P. 51.
(132) Alquié, **Philosophie du Surréalisme,** Flammarion, 1955, P. 104.
(133) نفس المصدر ، ص 105
(134) André Breton, **Le Poisson soluble,** P. 77, 83.
(135) الكييه ، المصدر السابق ، ص 117

اللذيذ الطعم » الذي يشكل أساس النظرة الجمالية عند سلفادور دالي .

إذا ما انتقلنا في النهاية إلى ميدان علم النفس المرضي ، نجد أن كوكبة صور الأمومة ، الملونة والمائية ، والتي يوجهها نسق الهبوط ، تلعب نفس الدور المهدىء الذي تأخذه في الشعر ، فالفصامي المهووس بالإنارة يدخل مرحلة الشفاء حالما تتحقق لديه عودة رمزية إلى بطن أمه ، ويلتقي شعر الذهان هنا مع شعر نوفاليس الرومانطيقي ومع الشعر السريالي في رؤية يتلاحم داخلها دونما انفصال بطن الأم والأنوثة والماء والألوان : « شعرت أنني أنزلق بطمأنينة رائعة . كل شيء كان أخضر في غرفتي . كنت أعتقد أنني في بركة ، وكان يوازي وجودي في جسد أمي . . . كنت في الجنة ، في أحشاء الأمومة »[136] . هذا التواجد في محيط أخضر مرتبط بأنموذج الغذاء الأول الذي هو رئيسي ، سوف ندرسه فيما بعد.

في كل العصور إذن ، وفي مختلف الثقافات ، تخيل الناس إذن « أماً عظيمة » ، إمرأة أماً تنكفىء نحوها كل رغبات البشرية . « الأم العظيمة » هي بالتأكيد الجوهر الديني والنفسي الأكثر عالمية ، ولبرزيلوسكي الحق إذ يقول : « أديتي (Aditi) هي بداية وخلاصة كل الآلهة ، وهؤلاء موجودون فيها » . إيزيس ، مايا ، ماريكا ، أنايتيس ماغنا الأم ، أفروديت ، قوبيلا (Cybèle) ، ريا (Rhéa) ، جي ، ديميتر ، ميريام ، شينغ - مو ، شالشيوهتيلكوه (Chalchiuhtilcue) ، هذه بعض من أسمائها التي لا تحصى والتي ترتبط أحياناً بخصائص أرضية ، وتأخذ أحياناً صفات مائية ، ولكنها ترمز دائماً لعودة أو لحنين .

نستطيع إذن أن نلاحظ ، كخلاصة لهذا الفصل ، التماثل الكامل ، في انقلاب القيم النهارية ، لكل الرموز المتوالدة عن نسق الهبوط . فالقضم يتلطف إلى ابتلاع والسقوط يتحول إلى هبوط مصحوب بالنشوة بدرجات متفاوتة ، والعملاق الشمسي يصغر حجمه حتى لا يكاد يتجاوز عقلة الاصبع ، والطائر وانطلاقه يستبدلان بالسمكة واحتوائها . وتنقلب عدائية الظلمات إلى ليل مريح ومطمئن بينما تحل الألوان والأصباغ مكان النور الساطع ويستحيل الضجيج الذي يلطفه البطل الليلي أورفيوس ألحاناً شجية تختال فيها أنغام طلسمية يتوقف أمامها تمايز الكلمات والتعابير . وأخيراً تستبدل المواد المجردة والمطهرة والأثير النوراني بمواد تُخترق وتتشقق . لقد كان الاندفاع الحماسي يستدعي القمم ، فأخذ الهبوط يمجد الجاذبية ويتطلب الحفر والغطس في أنوثة الأرض والماء . والمرأة الليلية - مائية أو أرضية - بزينتها المتعددة

---

(136) سيشيهاي ، ص 82 وما يليها .

الألوان ، أعادت اعتبار الجسد وملحقاته من شَعـر إلى خمار وثيـاب ومرآة . ولكن انعكـاس القيم النهاريـة ، التي كانت قيم بسط وفصـل وتفتيت تحليلي ، تستدعي كملحق رمزي تقييم صور الأمان والحميمية .

لقد جعلنا الاحتواء السمكي والتكور الأمومي نستشعر رمزية الحميمية دون أن ندخل فيها بالعمق ، وهذا ما سنقوم به الآن .

الفصل الثاني
رموز الحميمية

1 ـ القبر والسكينة

تأتي عقدة العودة إلى الأم لتعكس وتحدد تضافرياً تقييم الموت والقبر نفسهما . من الممكن تخصيص كتاب واسع لطقوس الدفن ولتخيلات الراحة والحميمية التي ترتكز إليها . وحتى الشعوب التي تعمد إلى إحراق الموتى تلجأ إلى دفن الأطفال ، كما أن تعاليم ماني تحرم إحراق الأولاد . إن كثيراً من الثقافات تشبه مملكة الأموات بالمملكة التي يأتي منها الأطفال ، كما هو حال الـ « شيكوموزتك » (Chicomoztoc) ، أي « مكان الكهوف السبع » عند المكسيكيين القدماء[1] . يقول الياد : « ليست الحياة سوى انسلاح عن أحشاء الأرض ، بينما يمثل الموت عودة إلى المنزل . . . والرغبة الشائعة في أن يدفن الإنسان في أرض وطنه ليست سوى المظهر الدنيوي للعودة الصوفية إلى الجذور ، إلى الجوهر ، سوى رغبة في العودة إلى المنزل الأول »[2] . يتبين من هذا القول تماثل العودة والموت والمسكن ضمن رمزية الحميمية . والڤيدا ، مثل كثير من الكتابات اللاتينية على شواهد القبور ، تؤكد هذا التلطيف للقول الذي يتكرر فيه : « أنت من التراب »[3] .

وهناك معتقدات متفرعة عن دفن الموتى تؤكد مفهوم انقلاب معنى الموت ، وهي تتمثل بدفن علاجي للمرضى ، ففي كثير من الثقافات ـ في الدول السكندينافية

(1) سوستال ، المصدر السابق ، ص 51 .

(2) Eliade, Traité, p.222.

(3) المصدر السابق ، ص 221 .

مثلاً ـ يعطى المريض أو المحتضر جرعة تنشيط تتمثل بدفن مؤقت أو بمجرد تمريره في فتحة صخرية[4] . كما أن كثيراً من الشعوب يدفنون موتاهم بوضعية الجنين داخل بطن أمه ، وهذا ما يفسر بشكل جلي أن نظرتهم إلى الموت تنطوي على انعكاس للرعب الملازم له طبيعياً وعلى تصورهم له كرمز للراحة الأصليـة المفقودة . هـذا التصور لانكفاء الحياة ولاعتبار الموت طفولة ثانية لا يظهر فقط من خلال التعبير الشعبي « عاد إلى الطفولة » للدلالة على الميت ، بل نلاحظ أيضاً أنه مفهوم شائع عند الأطفال من سن الرابعة حتى السابعة ، الذين يعتقدون أن الشيوخ يرجعون أطفالاً بعد بلوغهم سناً متقدماً[5] .

هذا الانقلاب للمعنى الطبيعي للموت هو الذي يـوصل للتمـاثل بين **المهـد واللحد** ، وفي منتصف مسافة هذا التماثل نجد المهد الأرضي حيث تصبح الأرض مهداً سحرياً لكونها مكان الراحة النهائية . ولا يجد مؤرخ الديانات عناء في التوصل إلى أن عادة تنويم الرضيع مباشرة على الأرض منتشرة عند الشعـوب الأكثر بـدائية كالأستراليين والألتاي ، أو المتحضرة مثل الأنكا في البيرو[6] . وتتفرع عن فكرة المهد الأرضي عادات ترك أو عرض الوليد على العنصر الأولي ، ماء كان أو تراباً . ويظهر أن هـذه العادة تكمن ، في الفـولكلور الأوروبي ، خلف الولادة العجـائبيـة للبـطل أو للقديس من عذراء أسطورية . فترك الطفل الوليد على الأرض هو نوع من مضاعفة الأمومة وتعبير عن نذره « لـلأم العظيمـة » الأولى . تلك كانت حـالة « بـوزيدون » و « زيـوس » و « ديـونيـزوس » و « اتيس » و « بـرسي » و « ايـون » و « اتـلانتي » و « أمفيون » و « رومولوس » و«ريموس» و « ڤاينا مـوينن » و « ماسي » الـذي يمثل موسى عند شعب المـاوري[7] . أما النبي مـوسى ، فإن مهـده الفلك ، الصندوق والقارب في آن واحد ، يضعه بصورة طبيعية في هذا الاحتواء العجيب الذي توصل فيه المضاعفة إلى حالة من السكينة المؤدية إلى الخلود .

بالنسبة إلى محلل رموز الراحة وتخيلاتها فإن بطن الأم والقبر والتابوت تتمثل بنفس الصور : صور سبات البذور ونوم الشرنقة[8] . هاتان الصورتـان قريبتـان من صورة يونس، واحتواء القبور يشبه احتواء البذور. وعندما يغلف ادغار بو مومياءه في

---

(4) نفس المصدر ، ص 220 .

(5) Schuhl, **Fabulation Platon,** P. 98.

(6) الياد ، المصدر السابق ، ص 219 .

(7) Baudouin, **Le Triomphe du héros,** P. 11, 43, 125.

(8) Bachelard, **Repos,** P. 179 sq.

نعوش ثلاثة فإنه يلتقي بذلك مع نظرة المصريين القدماء الذين كانوا يزيدون في ضمانات الراحة والحميمية لجسد الميت : كفن وأربطة وأقنعة موت وخواب لحفظ الأحشاء ، ووضع كل ذلك ضمن نواويس على شكل البشر تحفظ بدورها ضمن قاعات في قصور داخل الأهرام . وماذا نقول عن الصينيين الذين يسدون فتحات الجثة السبع ؟ إن المومياء كالشرنقة ، هي في نفس الوقت قبر ومهد تعلق عليه آمال بالحياة الأخرى . هكذا يحدث قلب تلطيفي للمعنى داخل القبر : طقوس الموت هي التي تقلب معنى الموت ، وكل تلك الصور « الحشرية » لها ، كما يلاحظ باشلار ، نفس مرمى البنى : التعبير عن أمان كائن محتوى ، « كائن خُبىء وغُطي برفق » ، كائن « أعيد إلى أعماق مصدره »[9] . إن إرادة التوافق مع الاحتجاز هي الأساس الذي ترتكز إليه كل عادات حفظ الجثث .

إن القبر ، مكان الدفن ، مرتبط بالكوكبة الأرضية ـ القمرية للنظام الليلي للصور ، بينما تلتقي الطقوس السماوية والشمسية مع إحراق الموتى[10] . ففي طقوس الدفن ، وحتى في الدفن المزدوج ، يظهر ميل للاحتفاظ بجسد الميت أطول مدة ممكنة ، ويظهر بالتالي احترام للحم وللرفات العظيمة التي لا تعترف بها المانوية السماوية والروحانية الشمسية ، اللتان تكتفيان ، كما سبق ورأينا ، بفروة الرأس . إن اختلاف طقوس الدفن ينطوي ، كما يلاحظ بيغانيول[11] ، على تباين عميق بين الثقافات ، فلقد كان الكنعانيون ، مثلاً يمارسون طقوس دفن أرضية وثنية ، مما جعلهم يُضطهدون من قبل العبرانيين البدو الذين كانوا يحرقون موتاهم والذين كانوا أصحاب ديانة سماوية توحيدية وشرسة . كما أن الآثار المصرية والهندية والمكسيكية تظهر ارتباطاً وثيقاً مع عقدة الولادة ومع شعائر عودة الانسان جنيناً إلى حيث أتى ، بينما تنم آثار اليونان ، حسب رأي رانك[12] ، عن إرادة تحرر وانعتاق للأشكال تعبر عن مجهود ثقافي يهدف إلى الابتعاد عن الأم وعن المادية وعن الجنوح إلى السكينة . وعادات الدفن التي كانت سائدة في الحضارات الزراعية ، وخاصة في حوض المتوسط ، ترتبط بالاعتقاد بحياة أبدية خفية ، وهذا ما جعل تلك الشعوب تضاعف حماية تلك الحياة في سكينة الجثة وهدأة المثوى ، وما جعلها تعتني بالجثة وتحيطها

(9) نفسه ، ص 181 .

(10) بيغانيول ، المصدر السابق ، ص 89 .

(11) نفسه ، ص 91 .

(12) رانك ، مصدر سابق ، ص 176 ـ 178 .

بالأطعمة والقرابين وتدفنها في أغلب الأحيان داخل منزل الأحياء[13] . ان تشاكل رموز الراحة والحميمية الجنائزية يتجسد من خلال آلهة الخصب (Lares) عند الرومان ، الآلهة العطوفة التي تجسد أيضاً أرواح الموتى (Mânes) وتسكن منازل الأحياء الذين يهيئون لها حصتها اليومية من الأطعمة والعناية .

تلطيف القبر واقتران قيم الموت بالسكينة والحميمية يظهران أيضاً في الفولكلور الشعبي وفي الشعر . ففي الفولكلور الأوروبي ترتسم هدأة المدافن من خلال قصص الجميلات النائمات الواسعة الانتشار[14] . والنموذج المثالي لأولئك النائمات المختبئات هي القصة الفرنسية « الجميلة النائمة » . وفي النسخة السكندينافية للحكاية تكون الحسناء هي برونهيلد إبنة البطل الأسطوري سيغفريد وإحدى الإلهات غير المرئيات والمسميات (Walkyries) ، وهي تنام لابسة درعاً في إحدى قاعات قصر منعزل ، بانتظار أن يوقظها رجل لا يعرف الخوف . من السهل جداً أن نكتشف في رموز الاحتجاز هذه توجهاً نحو تلطيف صورة المدفن . أما النوم فما هو سوى وعد باليقظة سيأتي لتنفيذه « سيغور » أو فتى الأحلام في معجزة الألفة الزوجية . وتوجد نفس الأسطورة عند الأخوين غريم وعند أندرسن في « الصندوق الطائر » وفي « حكاية الحصان المسحور » الشرقية .

يرى التحليل النفسي في صورة هؤلاء النائمات رمز الذكرى التي تنام ساكنة في أعماق اللاوعي ، ويلتقي بذلك مع رمزية عزيزة على قلب عالم الأحياء كارل غوستاف كاروس (Carus)[15] . ولكن حكايات الحسناء النائمة يمكن أن تؤول بأبسط من ذلك لتكون نتيجة التطور الشعبي للتلطيف ، وبقايا أساطير مرتبطة بالموت فقدت شيئاً فشيئاً قيمتها الجنائزية الرهيبة . أما عند الشعراء فالموت يقيم صراحة في تماثله مع الغروب والليل . من هنا نجد التلذذ المرضاني شائعاً في الشعر سواء عند بودلير في تعاطفه مع الموت ، أو في مكان الصدارة الذي يأخذه الخريف عند لامرتين . أو في توجه الرومنطيقيين نحو « ما وراء القبر » ، وأخيراً في إنجذاب كثير من الشعراء ، ومنهم غوته ونوفاليس ونوديه (Nodier)[16] . وعند موريتز ، الذي يستشهد به بيغين ، نرى الموت ينعكس بشكل صريح ليصبح استيقاظاً لطيفاً من الكابوس الذي تشكله الحياة

---

(13) بيغانيول ، المصدر السابق ، ص 90 .
(14) ليا ، المصدر السابق ، ص 70 ، 77 ، 83 .
(15) نفسه ، ص 78 ، أيضاً ، بيغين ، المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص 244 .
(16) بيغين ، الجزء الأول ، ص 79 ، 88 ، الجزء الثاني ، ص 307 .

على الأرض : « كم تبقى الأشياء مبهمة بالنسبة لنا في هذا العالم ! من المستحيل أن تكون هذه حالة اليقظة الحقيقية » . لذلك نرى الأديرة والقبور ، أي « سكينة الموت » ، تظهر بكثرة في رواية « أنطون رايسر » كما في «هارتكنوبف » (Anton Reiser,(Hartknopf)[17] وعند ج . هـ . فون شوبرت[18] أيضاً يعتبر الموت فجراً وسلام القبر « فناء رائعاً » ، لأن الروح تكون في الموت وفي النوم مرتاحة « وكأنها في أحشاء الأم » . أما نوفاليس فإن موت خطيبته هو الذي أوحى إليه بصيغة الانعكاس : « إن رماد الورود الأرضية هو موطن ولادة الورود السماوية ، ونجمة مسائنا هي نجمة صباح الأمكنة المقابلة لنا »[19] . وأخيراً فإن برنتانو يلخص التماثل الواضح للموت ولحميمية الأمومة عندما يكتب : « أيتها الأم ، احفظي ولدك في الدفء فإن العالم بارد جداً وساطع جداً ، ضعيه بلطف على زندك ، قريباً من عتبة قلبك »[20] .

وعند الرومانطيقيين الفرنسيين نستطيع أن نجد أيضاً تماثلات كثيرة بين القبر والحبيبة وسعادة الألفة . فمثلاً ، يشكل قبر « أنطيغون » عند بالانش مسكن الزوجية لأن « الموت هو التمهيد العظيم للحياة الأبدية ، ولذلك كان موت أنطيغون رائعاً كحفلة عرس »[21] . وعند فيكتور هوغو كثيرة جداً صور المدافن والإحتجاز والإقفال المرتبطة بصيغة الحميمية ، ففي قصيدة « الضمير » (La Conscience) يشكل الكهف ملجأ ، وفي « البؤساء » (Les Misérables) يحتمي الهارب في دير للراهبات . ولكن رمز الكهف يظهر عند هوغو بصورة مترددة ، لأنه مصدر رهبة ورغبة في آن واحد . هذا ما يدفع بودوان[22] لأن يربط هذه العقدة المزدوجة للاحتجاز عند الكاتب برمزية الجزيرة . **والجزيرة** هي عبارة عن « عقدة يونس » جغرافية . ويرى بعض المحللين النفسيين أن انطباعية الجزيرة كانت كافية للفصل نفسانياً بين إيرلندا الكاثوليكية و« القارة » الإنجليزية والبروتستانتية . ذلك أن الجزيرة هي « الصورة الأسطورية للمرأة ، للعذراء ، للأم »[23] . ومن الناحية الأونطوجينية يكون هوغو منطبعاً بإقامته المطولة في الجزر : كورسيكا في طفولته وبعدها ألبا ، ثم جزيرة « جرسي » التي اختارها منفى له بملء إرادته والتي عبر أكثر من مرة عن رغبة بالبقاء

---

(17) بيغين ، المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص 190 .

(18) G.H.Von Schubert, **Symbolik der Träume,** Berlin, 1812, P. 7.

(19) Novalis, **Schrifftem,** III, p.159.

(20) برنتانو ، يذكره بيغين ، الجزء الأول ، ص 198 .

(21) سلييه ، مصدر سابق ، ص 88 ـ 90 .

(22) بودوان ، مصدر سابق ، ص 128 وما يليها .

(23) Bastide, **Sociologie et psychanalyse,** P.U.F. 1950. P. 63.

فيها . ويشكل هذا الاختيار للنفي في الجزيرة « عقدة عزلة » مرادفة للعودة إلى الأم[24] . من هنا نشأت القيمة الكبرى التي أعطاها هوغو لجزيرة القديسة هيلانة ، جزيرة المنفى والموت .

هذا التعلق بالموت ، هذا الحماس الرومانطيقي للانتحار والآثار والكهوف وحميمية القبور يلتقي مع التقييمات الإيجابية للموت ويحقق التحول من « النظام النهاري » نحو انقلاب حقيقي ومتعدد الوجوه للقدر المميت . ونستطيع إذا جمعنا نتائج الدراسة الجميلة التي قامت بها ماري بونابرت عن « الحزن والتعلق بالموت والسادية »[25] أن نستنتج أن هنالك إستمرارية بين التعلق الصريح بالموت كما يظهر عند برتران أو عند أرديسون ، والتعلق المبطن أو المتسامي الموجود عند إدغار بو ، وبين إعادة اعتبار ، صريحة أو مضمرة ، للموت والليل والزمن كما تظهر في الشعر الرومانطيقي بكامله ، فعند كل الرومانطيقيين ، وعلى الرغم من بعض رعشات الخوف النادرة والموروثة عن « النظام النهاري » ، يتلطف الموت حتى ينقلب معناه من خلال الصور التي لا تحصى للحميمية .

2 ـ المسكن والكأس

المدفن وبطن الأم ، هذان القطبان النفسيان ، هذان الحدان الحتميان للتصور ، يدعواننا إلى دراسة منهجية **للحاويات** . ولقد حدد يونغ الطريق اللغوي الذي يصل ما بين التجويف والكأس في اللغات الهندو ـ أوروبية (. . .) والتجويف كما يفترضه التحليل النفسي غالباً ، هو عضو التأنيث[26] . فكل فجوة يمكن أن تؤول جنسياً ، وحتى تجويف الأذن ليس بعيداً عن قانون التصور هذا[27] . ذلك ما يبرر نظرة التحليل النفسي الذي يبرهن أن هنالك مساراً متواصلاً ما بين الرحم والكأس . وأحد أبرز معالم هذا المسار الدلالي يتمثل في مجموعة « **المغارة ـ المنزل** » التي هي مسكن واحتواء ، مخبأ ومخزن ، وهي بذلك على ارتباط وثيق بالمدفن الأمومي ، سواء تحول المدفن إلى مغارة كما كان يفعل اليهود القدماء وشعب الأورينياك في جنوبي فرنسا ، أو بني على شكل مسكن ، على شكل مدينة أموات ، كما يظهر في

---

(24) بودوان المصدر السابق ، ص 114 .

(25) Marie Bonaparte, **Psychanalyse et anthropologie,** P. 113.

(26) Baudouin, **Triomphe du héros,** P. 57. 58 et 61; Jung, **Libido,** P. 145.

(27) يعرض يونغ في كتابه « الليبيدو » حالات الأبطال الذين « ولدوا من الأذن » ، أمثال غرغانتيا وبوذا ، ومريم العذراء التي « حملت في أذنها » حسب أحد الأناشيد القديمة (المؤلف) .

مصر وفي المكسيك . من المؤكد أن الوعي يجهد في البداية لكي يبعد ويعكس الظلمات والضجيج والشرور التي تبدو وكأنها تشكل الصفات الأولى للكهف ، وأن كل صورة للكهف تبدو مثقلة بنوع من الازدواجية . ففي كل « كهف مسرات » يتبقى أثر من « كهف الرعب »[28] ، ويجب انتظار تصميم الرومانطيقيين على عكس المعاني للتوصل إلى اعتبار المغارة ملجأ أو رمزاً للجنة الأولى . قد تكون إرادة قلب المعنى الشائع للكهف ناجمة عن مؤثرات أونطوجينية وفلسفية تكوينية في نفس الوقت ، فصدمة الولادة قد تدفع البدائي بشكل تلقائي إلى الهروب من عالم الخطر الشديد والعدواني وإلى الاختباء في البديل الكهفي لبطن الأم[29] ، لدرجة أن فناناً حدسياً مثل سلفادور دالي يتوصل إلى إحساس بوجود ترابط بين الكهف « المظلم والرطب » وبين « عالم داخل الرحم »[30] . وقد نجد بين المغارة والمنزل نفس اختلاف الدرجة بين الأم البحرية والأم الأرضية ، فتصبح المغارة بالتالي أكثر عالمية وأشمل رمزية من المنزل. ويعتبر الفولكلور المغارة رحماً عالمياً مما يجعلها تلتقي مع الرموز الكبرى للنضوج والحميمية مثل البيضة والشرنقة والقبر[31] ، فالكنيسة المسيحية جمعت بشكل رائع القدرات الرمزية للمغارة والمدفن الكنسي والقبة ، وهي بذلك تسير على خطى طقوس أتيس ومثرا . الكنيسة المسيحية هي في نفس الوقت مدفن ـ سرداب أو مجرد بقايا مدافن ، بيت قربان تستريح فيه رفات القديسين ، ولكنها بالإضافة إلى ذلك رحم ، أحشاء تستعاد فيها ولادة المسيح . وكثير من الكنائس ، كما هي حال عدد كبير من المعابد الوثنية ، شيدت قرب أو فوق كهوف أو فجوات ، فكنيسة سان كليمان في روما وكنيسة لورد في فرنسا تكملان تقليداً سحيق القدم لمعابد دلفوي وهيروبوليس وكوس اليونانية . الكهف يمثل إذن الفجوة الجغرافية الكاملة ، الفجوة النموذجية التي هي « عالم مغلق تسوده مادة الغسق ذاتها »[32] ، أي مكان سحري تستطيع فيه الظلمات أن تتحول إلى ليل .

ولا يوجد سوى اختلاف بسيط بين المغارة **والمسكن الحميمي** لأن هذا الأخير ما هو في الغالب إلا كهفاً تغير موضعه . وفي الواقع فإن كل مسكن ، حتى وإن لم يكن

(28) باشلار ، المصدر السابق ، ص 194 ـ 147 .

(29) باستيد ، المصدر السابق ، ص 35 .

(30) سلفادور دالي ، المصدر السابق ، ص 36 ـ 37 .

(31) باشلار ، المصدر السابق ص 203 ، ويونغ، المصدر السابق، ص 366 .

(32) باشلار ، المصدر الأخير ، ص 205 .

له أسس مادية ، يتأصل في الكهف ، في التجويف الأساسي[33] . لقد أوضح بول كلوديل (P.Claudel) تماثل صور الأم والقبر والتجويف بشكل عام والمسكن المسقوف ، ملتقياً بذلك مع الكسندر دوماس وادغار بو ، كما أن الدراسات الاثنية تعزز آراء علم النفس بهذا الخصوص : فالكوخ الصيني الذي يشبه كهوف ما قبل التاريخ حيث تسود الزوجة المتصلة مباشرة بالأرض الأم ، هو رمز للرحم ، « وحتى الموقد يبدو كأنثى تشتعل فيها النار ، ذلك الذكر »[34] . وتأنيث المنزل ، كتأنيث الوطن ، يترجم باعتماد اللغات الهندو ـ أوروبية جنس المؤنث في قواعدها للدلالة عليهما . أخيراً فإن التحليل النفسي هو أكثر من ركز على الدلالة الأنثوية للمسكن بمختلف أشكاله ، فأغلب المرضى يؤنثون الغرفة والكوخ والقصر والمعبد والصومعة[35] . وفي فرنسا يظهر تأنيث الكاتدرائيات بوضوح تام ، إذ يدعى أغلبها « سيدة » (Notre-Dame) . وهي تخصص ، جزئياً على الأقل ، للعذراء الأم .

يشكل المنزل إذن ، بين عالم الجسم البشري والكون الكبير ، مصغراً ثانوياً للعالم ، منطقة وسطى يبدو شكلها وموقعها مهمين جداً في التشخيص النفسي والاجتماعي ، حتى أننا نستطيع القول : « قل لي ما هو المنزل الذي تتخيله ، أقل لك من أنت » . والحديث عن المنزل أهون من الحديث عن الجسد أو عن أمور شخصية أخرى ، لذلك نرى الشعراء والمحللين النفسيين والتعاليم الكاثوليكية وحكمة الدوغون يشكلون جوقة ترى في رمزية البيت وجهاً آخر للجسد الحسي وللخلفية الفكرية . ويلاحظ بودوان أن غرف المنزل توحي بصورة الأعضاء وأن الطفل يرى في النوافذ عيون البيت ويستشعر وجود الأحشاء في القبو أو الممرات[36] . كما أن ريلكه (Rilke) يشعر أنه يهبط السلالم « مثل الدم في العروق » . ولقد أشرنا فيما سبق إلى التقييمات السلبية للجحيم المعوي والتشريحي . فالمتاهة ترمز في الغالب إلى الكوابيس ، ولكن المنزل هو متاهة مطمئنة ومحبوبة بالرغم مما تثيره أسراره من رهبة خفيفة . ان القبو البطني والعلّية الدماغية هما صورتان مصغرتان للجسد وللكون . وحتى تنسيق غرف أو أجزاء المنزل أو الكوخ ـ زاوية للنوم ، مكان لتحضير الطعام وآخر للأكل وثالث للاستراحة وأخرى للنوم والاستقبال والمؤونة ، والقبو والعلّية ـ كل تلك العناصر العضوية تستدعي مثيلاتها التشريحية أكثر مما قد تثير من تخيلات معمارية . المنزل

(33) Bachelard, **Poétique de l'espace,** P. 23 - 51.

(34) P. Masson- Oursel, **La Philosophie de l'Orient.** P.U.F. 1946, P. 127; Eliade, **Traité,** P. 324.

(35) S. Freud, **Introduction à la psychanalyse,** Payot, 1947, P. 169, 176.

(36) Ch. Baudouin, **De l'instinct à l'esprit,** Desclée de Brouwer, Bruges 1950, P. 190.

بكامله هو أكثر من مكان للسكن ، انـه كائن حي ، فهـو يضاعف ويحـدد شخصية ساكنه . وبلزاك يدرك ذلك جيداً ، حيث نراه يبدأ رواياتـه بوصف دقيق للمنـزل أو المبنى الذي تقيم فيه الشخصيات الرئيسية . الجو النفسي لا يظهر عنده إلا في المنزلة الثانية من خلال الحديقة وعطورها أو أبعاد المنظر . ان روائح المنزل هي التي تنتج الإحساس بالوجود الحميم : روائح الطعام في المطبخ ، عطور غرفة النوم ، عفونة الممرات ، أزيج المسك والكافور الذي يفوح من خزانة الأم ، الخ .

يمكن لحميمية هذا العـالم المصغر أن تضـاعف وأن تقترن بغيـرهـا حسب الرغبة . فالمسكن ، كالجسد ، يمكن أن يصبح مماثلاً للعش أو القوقعـة أو جـزة الصوف أو حضن الأم[37] . ولكن غالباً ما تحدث فيه مضاعفة « عقدة يونس » : فنحن بحاجة إلى مسكن صغير داخل المنزل «لكي نستعيد طمأنينة الحياة الأولى الخالية من الهموم »[38] . ذلك هو الدور الذي يلعبه الركن ، الزاوية الحميمة ، قدس الأقداس والغرفة الخاصة الهادئة . والخلوة هي المكان المثالي لتحقيق هذا الدور ، فالصينيون والهندوس ينصحون ، لتحقيق الوحدة العليا للذات ، بالجلوس في مكان منعزل داخل المسكن ، مكان « معتم ومغلق مثل أحشاء الأم » . وتساهم الأقفال والمفاتيـح في زيادة حميمية هذه المساكن المتداخلة[39] هنا يظهر المعنى العميق للقصور الزجاجية التي تكثر في الحكايات الشعبية والتي تسمح شفافيتها المائية برؤيـة ما بـداخلها ، مشكلة في الوقت ذاته حاجزاً معدنياً لا يمكن اختراقه ومـدافعة بغيـرة عن الكنز أو الصندوق السحري الذي هو نواة تلك الحميمية العميقة .

البيت هو إذن صورة الحميمية المريحة ، سواء كان معبداً أو قصراً أو كوخاً . وكلمة « مسكن » تأخذ ، كما يظهر في الأوبانيشاد أو عنـد القديسـة تيريـزا ، معنى التوقف والهدوء والراحة و «المقعد» النهائي في الإشراق الداخلي[40]. هذا هو الدور الذي يلعبه خص « البدائيين الطيبين » في الأدب مـا قبل الرومانطيقي وكوخ أغاني الفولكلور الشعبي والذي يلعبه أيضاً القصر الذي يتكرر ظهوره عند فرانز كافكا . وهذا الداخل يضاعف بالتأكيد من خلال الجدران والأسوار ، لأن المنزل هو من الناحيـة الموضوعية « عالم ضد » ، ومن هذا المنطلق يمكن أن يثير تخيلات نهارية[41] ولقد

---

(37) بودوان ، المصدر السابق ، ص 192 .

(38) باشلار ، المصدر السابق ص 124 .

(39) Bachelard, **Poétique de l'espace**, P. 130 - 145.

(40) **Mundaks Upanishad**, III. 1 - 6, III. 2- 4.

(41) Bachelard, **Repos**, P. 112.

أوضح منكوفسكي[42] الدور المزدوج الذي يمكن أن يلعبه « البناء القابل للسكن » فقال : « البيت هو بناء . . . ولكنه مسكن أيضاً . وهناك تـوجهان رمـزيان ممكنـان بخصوصه ، فالبيت ، بالنسبة للبعض ، يجب أن يكون قد شيد قبل أن يصبح مسكناً بالصدفة . وفي نظر البعض الآخـر يشكل البيت مسكنـاً منذ البـداية . . . هؤلاء لا يجزئونـه إلى عناصـر عقلية وأخـرى عاطفيـة . . . فالكـوخ أقرب إليهم من نـاطحة السحاب » . في هذا النوع الأخير من التخيل يأخذ البيت معناه العميق : اللب مهم هنا أكثر من القوقعة . كما أن مفهوم البيت كبناء من شأنه أن يستدعي صورة « حجر الزاوية » . وما رمز المنزلين الإنجيلي برأينا سوى تفرع ثانوي عن رمزيـة الحميمية الأساسية .

نلتقط هنا مرة أخرى خطأ تجميع الرموز حول أشياء رئيسية بـدل ترتيبهـا في مسارات نفسانية ، أي في أنساق وتصرفات . فالعالم الموضوعي يقدم إمكانيات متعددة لـلانعكاسـات الخياليـة ، والمسيرة النفسـانية هي وحـدهـا القـادرة على التبسيط . فبودوان ، مثلاً ، لا يتوصل إلى رسم رمزية واضحة للمسكن لأنه يتنقل بسرعة بين رموز الداخـل ورموز « الارتقـاء الذهني » التي تمثلهـا طبقات المبـاني[43] . ولكن الارتقاء بكل أشكاله ، من سلالم ومصاعد وأجراس ومرتفعات ، ينتمي كما رأينا سابقاً إلى كوكبة رمزية مختلفة تماماً عن رمزية المسكن . الجرس يفصل دائماً عن الكنيسة من الناحية النفسية لأن الكنيسة تظهر في الخيال كمكان للجلوس والتأمل . وسلالم المنزل تتجه نزولاً في الخيال ، حتى الصعود إلى العلّية أو إلى غرف الطبقة الثانية يمثل هبوطاً إلى قلب الحميمية ، إلى مكان خفي يتصف بسمات تميزه عن المغارة ، ولكنه يشترك معها في العزلـة والتقوقـع والحميمية : « في العلّيـة يحصل الانقـطاع المطلق ، الخلوة دون شهود »[44] . والعلية ، برغم ارتفاعها ، هي متحف الأجداد ومكـان عـودة إليهم ، لا يختلف في ذلـك عن القبـو أو الكهف . مـن القبـو إلى العلية[45] إذن تظهر أنساق الهبوط والتنقيب والارتداد وأنموذجات الحميمية التي تغلف صور البيت . والبيت ، في نظر التخيلات ، ليس جداراً أو واجهة أو قبة ، ولا هو مبنى ، بل هو مسكن ، ولا يظهر إلا في الهندسة المعمارية مجموعة جدران أو زخرفة أو برج بابل .

---

(42) مينكوفسكي ، المصدر السابق ، ص 249 .

(43) Baudouin, **De l'instinct à l'esprit**, P. 192 - 193.

(44) باشلار ، المصدر السابق ص 108

(45) Bachelard, **Poétique de l'espace**, P. 23 sq.

الأهمية المعطاة للمنزل كمصغر للكون تبين الأفضلية المعطاة في كوكبة الرموز الحميمية لصور البعد الطوباوي ، **للمركز الفردوسي** . لن نركز هنا على نظريات رانك التي تعتبر أن فكرة البعد الفردوسي قد تكون نشأت عن تصور « البطالة العذبة » التي يعيشها الجنين داخل الرحم . ولكننا نشير إلى أن تاريخ الأديان يركز من جهته على تناغم الإنسان مع محيطه . وأكثر من ذلك ، فإن الأنثى متماثلة مع المكان المقدس : « المنظر الطبيعي وتمثال الأنوثة هما مظهران مساويان للوفرة والخصب »[46] . ثم ان المسكن والمنزل يرتبطان إيجابياً في جدلية تآلفية مع المحيط الجغرافي . والآلهة تستدعي مكاناً مقدساً . والأثاث البدائي لهذا المكان المقدس هو ، عدا عن نبع أو بركة ماء ، الشجرة المقدسة والوتد أو النصب الصخري . هذا الأثاث العمودي ذو اللمحة الذكرية يهدف إلى إعطاء الخصب للقيم الفردوسية الصرفة . المكان المقدس يحتوي إذن على رموز ذكرية كالجبل والشجرة والنصب الحجري والبرج وغيرها .

من العناصر الثلاث للمكان المقدس : الماء والشجرة والحجر المنتصب ، يمكن للاثنين الأخيرين فقط أن يكونا تشخيصاً له ، وهذا ما يحاول برزيلوسكي أن يبرهنه عندما يبين أن النصب المقدس غالباً ما يرتبط شكلاً ومادة بالمسلة الحجرية أو بالوتد الخشبي[47] . ولكننا لن نأخذ بعين الاعتبار هنا سوى البنية التحتية ، العدنية والرانكية ، للمكان المقدس الذي هو قبل كل شيء ملجأ ، أي وعاء جغرافي . فهو مركز ، نقطة وسطى يمكن أن توجد فوق جبل ولكنها تحتوي في جوهرها على جوف ، على قبة ، على مغارة . **والمعبد** ، قبل أن يكون بناء رمزياً يشيد في سماء غيبية ، هو المستطيل ، أي البعد السحري الذي تخطه سكة الفلاحة وتحفره في الأرض . وإذا كان مفهوم المركز يستتبع العناصر الذكرية بسرعة ، فمن المهم جداً أن تستوقفنا أساساته الحملية والولادية : المركز هو سرة الكون . وحتى الجبال المقدسة ، مثل جبل الطور وغيره ، يحق لها أن تسمى «سرّة الأرض» . وجنة كثير من الشعوب السامية ، كما اعتبرت فيما بعد القدس أو الجلجلة عند المسيحيين ، كانت تعتبر أيضاً السرة الروحانية للعالم[48] . كل هذه الأسباب الرحمية تدفعنا إلى القول أن أول ما يعطي القدسية لمكان ما هو انغلاقه : الجزر ذوات الرمزية الجنينية أو الغابات التي ينغلق أفقها على ذاته . الغابة هي مركز الحميمية ، مثلها في ذلك مثل البيت والمغارة والمعبد . ومنظر الغابة المغلق يمكن أن يشكل مكاناً مقدساً ، فكل مكان مقدس

(46) برزيلوسكي ، المصدر السابق ، ص 61 .

(47) نفسه ، ص 64 .

(48) Eliade, **Mythe de l'éternel retour,** Les Essais, Paris, 1949, P. 32.

« يبدأ بالغابة المقدسة »[49] . هكذا يصبح المكان المقدس توسيعاً أشمل من مصغر المسكن لأنموذج الحميمية الأنثوية .

المركز (Mandala) التانتري ، والذي هو مجموعة رسوم متداخلة ، دائرية ومربعة ، تتربع في داخلها صور للآلهة ، يشكل ملخصاً دلالياً للمكان المقدس . فهو رمز مزدوج الطاقة يضيف إلى المظهر المتاهي سهولة الحضور الكلي . وعبارة « مندلى » تعني في الأصل : الدائرة . ولكن الترجمات التانترية في التيبت تكشف مغزاها العميق بتسميتها « المركز » ، إذ ترتبط هذه الصورة برمزية الأزهار والمتاهة وبرمزية البيت . وهي تشكل « وعاء » الآلهة و« مقر » الآلهة[50] . وبذلك فهي تشبه الجنة التي « يستقر » في وسطها الإله الأسمى ، والتي يلغى فيها الزمن بعملية انقلاب طقوسية : تتحول الأرض الفانية والفاسدة إلى « أرض الماسية » لا تفسد ، وهذا ما يعيدنا إلى فكرة « الفردوس الأرضي »[51] . لقد أولى يونغ وشارحه جولان جاكوبي عناية خاصة لرمزية « المندلى » فوجدا رموزاً شبيهة بالصورة التانترية في المأثورات الغربية ـ عند جاكوب بوهم Boehme مثلاً ـ وعند بدائيي العصر النيوليتي وعند هنود البويبلو ، كما وجدا رموزاً مماثلة عند بعض المرضى وفي عدد من أحلام أشخاص عاديين . ولقد تعرف عالما النفس في تلك المظاهر المتعددة « للمندلى » إلى رمزية المركز، وهي رمزية مدعمة بتصورات تكثر فيها الأزهار[5]. ولكننا نعتقد أن هذين المفكرين قد لامسا رمز الدائرة بصورة سطحية عندما وجدا فيه رمزاً للشمولية فقط ، فمن المؤكد أن الصورة الدائرية هي صورة الدولاب وصورة المسافة المغلقة ، وذلك ليس بعيداً عن الشعور بالحميمية وبالأمان المرتبط بمفهوم الكلّية الذي يرى يونغ أنه مقترن « بالمندلى » . ونحن نرى أن الحميمية هي سرور بالإكتفاء أكثر من كونها تصرفاً شمولياً متسلطاً . فالتحليل الأساسي « للمندلى » يجب أن يكون أكثر اعتدالاً وأن يقتصر على كونه التماساً للحميمية في متاهة تكريسية (labyrinthe initiatique) . أما المفاهيم الفلكية والمبلبلة للتقسيم الرباعي للكون والنظريات الشمولية عن تربيع الدائرة فإنها بعيدة من الناحية البدائية عن الصورة الرمزية « للمندلى » . فالدائرة المندلية هي مركز قبل كل شيء ، هي انغلاق رمزي يشبه عيني بوذا المغمضتين

(49) باستيد ، المصدر السابق ، ص 63 .

(50) الياد ، المصدر السابق ص 318 ـ 320 .

(51) نفس المصدر ، ص 227 .

(52) Jung, **Psychologie und alchimie,** P. 146 sq; Jolan Jacobi, **Psychologie de C.G. Jung,** Delachaux et Nieslé, Paris, 1946, P. 148.

واللتين ترمزان إلى الراحة الكامنة في الأعماق . وليس من قبيل الصدفة أن يكون علم نفس « الأعماق » ـ الذي أبدعته الشاعرية الرومانسية[53] والقريب من أونطولوجية الحميمية عند برغسون ومن نظريات يونغ في علم النفس ـ قد عمد بشكل دائم إلى استخدام استعارة الدائرة . فمن بين أربعة وثلاثين صورة أو لوحة تفسيرية يعتمد عليها يونغ في شروحاته ، تشتمل إحدى وعشرون منها على صور دائرية يظهر فيها المركز الرامز للحميمية : « ذاتنا ، مركزنا بصريح العبارة »[54] . هذا ما يدل على صحة قول باشلار بأن علم النفس يتوقف عن الوجود لو حذفنا منه كلمة « عميق » التي يلصقها في كل مكان والتي « لا تدل في النهاية إلا على صورة هزيلة »[55] . ونحن نركز بدورنا على « صورة هزلية » لأنها تصدر تلقائياً عن الحدس الحسي ـ العضوي الأكثر بدائية : إن « عمق » جسدنا وفكرنا هو حميم بصورة تلقائية .

لقد تعمق الكثيرون في رمزية المركز هـذه متسائلين عن الفـرق الدلالي بين الصور الدائرية المغلقة والصور المزواة، فرأى باشلار أن هنالك اختلافاً أساسياً بين المأوى المربع الذي يكون مشيداً والمـأوى الدائـري الذي هـو صورة عن المـأوى الطبيعي ، بطن الأم[56] . وبالرغم من أن المربع يرتبط في « المندلى » بارتباط وثيق مع الدائرة ، فإن ذلك لا يمنع من أن نأخذ بعين الاعتبار الفرق الذي يبينه بـاشلار والذي يؤيده فيه غينون (R.Guénon) ويونغ وأرتوس (Arthus) . ان الصور المقفلة ، مربعة كانت أم مستطيلة ، تمثل تحول الرمز إلى فكرة الدفاع عن الاستقلال الذاتي ، فالسور المربع هو سور المدينة ، هو الحصن والقلعة ، بينما يمثل الشكل الدائري الحديقة أو الثمرة أو البيضة أو البطن ، مما يجعل رمزيته ترتبط بالملذات الحميمية . وبنظر التأملات الهندسية ، فليس من صورة تحتـوي على مركـز كامـل إلا الدائـرة والكرة . هذا ما يعطي لأرتوس كل الحق في أن يقول : « من كل نقطة في الدائرة يتوجه النظر نحو الداخل . إن عدم الاهتمام بـالعالم الخـارجي يسمح بـاللامبـالاة وبالتفاؤل »[57] . يشكـل البعد المنحني والمغلق والمنتـظم إذن « العلاقـة المثاليـة للرفاهية والسلام والأمان » ، ويلاحظ عالم النفس أن « الفكرة الهضمية للطفل تظهر

(53) بيغين ، المصدر السابق ، ج2 ، ص 138 .

(54) جاكوبي ، مصدر سابق ، ص 7 ، 18 ، 22 ، 28 ، 31 ، 44 ، 97 ، 142 ، 162 .

(55) Bachelard, **Formation de l'esprit scientifique,** P. 98.

(56) Bachelard, **Repos, P. 148.**

صدر عن المؤسسة الجامعية (مجد) تحت عنوان تكوين العقل العلمي .

(57) Arthus, **Le Village,** Hartmann, Paris, 1949, P. 268.

في رسومه بشكل كروي »[58] . والكروية هنا يجب أن تؤخذ على أنها الطاقة الرمزية للاستدارة ، لكونها تسمح بتشكيل مركز للشيء ، وبالوجود « ضمن استدارة كاملة »[59] . وهذا ما تركز عليه ظواهرية باشلار من خلال نظريات وأمثلة مختلفة لجاسبرز وفان غوغ وجوي بوسكيه ولافونتين وميشيليه وريلكه.

ونذكر في النهاية خاصية أخرى تربط المركز ورمزيته بالمجرة الكبرى لصور « النظام الليلي » ، تلك هي « **التكرار** » . فالبعد المقدس يمتلك قدرة مميزة على أن يتكرر إلى ما لا نهاية . وتاريخ الأديان يركز بحق على سهولة تكاثر « المراكز » وعلى كلية الوجود المقدس : « إن مفهوم البعد المقدس ينطوي على فكرة التكرار الأساسية التي كرست هذا البعد بجعله متجلياً »[60] . والإنسان يبغي من وراء هذا أن يؤكد قدرته على التجدد الدائم ، فيصبح البعد المقدس أنموذجاً للزمن المقدس . وكما يبدو فإن النظرة الوجلة إلى الزمن والمسيرة الطورية للتخيل الزمني لا تأتيان إلا بعد المرور بمرحلة أساسية هي مضاعفة المكان. وهذا التواجد الكلي للمركز هو الذي يفسر تعدد « المندلات » والمعابد والكنائس المقامة لإله أو لقديس واحد والتي تسمى بنفس الأسماء وتضم أحياناً نفس الرفات . كما أن سجادة الصلاة عند المسلم ، « المفروشة على الأرض والموجهة نحو القبلة لإقامة الصلاة تشكل مكاناً متنقلاً ومختصراً للغاية »[61] . إن اللجوء إلى تكرار المركز هو الذي يبين الصفة النفسانية لهذه التجمعات الأنموذجية التي تهتم بالغاية النفسية وبالسلوك الأولي أكثر من اهتمامها بالمسيرة الموضوعية وبالنظريات الوضعية .

نصل الآن ، من خلال المنظار المزدوج للحميمية والمضاعفة ، إلى واحد من أغنى رموز الخيال ، إلى رمز يوازي الأنموذج لفرط غناه . لقد رأينا أن الكهف كان في البدء مسكناً وكان يثير بالتالي تخيلات عميقة . ولكن ما يظهر بوفرة في الخيال هو **المسكن فوق الماء** ، القارب أو المركب أو الفُلْك . لقد أشار لوروا ـ غوران[62] إلى أقدمية وعالمية الزورق المحفور في جذع شجرة . وبالفعل فإن المغارة والفُلْك قابلان للتبادل في تقاليد عدة شعوب . فعند الفرس يستبدل الفُلْك بالكهف ڤارا (Vara) الذي هو مغارة موجودة تحت الأرض « مهمتها تخليص عينات الكائنات

(58) نفس المصدر ، ص 266 .

(59) Bachelard, **Poétique de l'espace,** P. 208 - 218.

(60) Gusdorf, **Mythe et métaphysique,** Flammarion, Paris, 1953, P. 58.

(61) نفس المصدر ، ص 58 .

(62) Leroi- Gourhan, **Homme et matière,** P. 151, 156.

الخيرة من قسوة الشتاء الكبير . . . وهي في نفس الوقت مهد الأحياء وجنة الصالحين »(63) . إن القارب هو ، بدون شك رمز متعدد الدلالات ، فهو لا يصنع من الخشب فقط ، بل من الجلود والقصب ، وهي مواد تثير كثيراً من الدلالات الرمزية . كما أن شكله المغزلي يمكن أن يوحي بمغزل الحائكات أو بالقمر وهو هلال . الخلفية النفسانية تأخذ هنا مداها ، والقارب ذو الشكل الموحي بالقمر يصبح وسيلة النقل الأولى : إيزيس وأوزيريس يسافران في قارب شؤم ، بينما يصنع كل من عشتار وسن ونوح ـ التوراتي والبولينيزي ـ وعلامة الشمس في الرامايانا وبروميثيوس الهندي ماتاريسفان («الذي ينمو في جسد والدته»)، يصبح كل منهم فلكاً ينقل أرواح الموتى أو يحافظ على الحياة وعلى المخلوقات المهددة بالطوفان . ورمزية رحلة الموت تدفع باشلار إلى التساؤل : « ألم يكن الموت هو الملاح الأول ؟ »، ألم تكن « عقدة كارون » أساس كل مغامرة بحرية ؟أليس الموت ، حسب ما يقول بودلير ، هو « القبطان الهرم » الأنموذجي الذي يجتذب كل إبحار للبشر ؟(64) هذا ما يؤكده الفولكلور العالمي ، وخاصة السلتي والصيني ، مما يجعل من « الجوال الهولندي » المثال الدائم لدلالة القارب على الموت . إن هذه الدلالة تجعل من كل قارب نوعاً من « شراع شبحي » تسيره صور الموت المرعبة .

إن لذة الإبحار تهدد دائماً بالخوف من الغرق ، ولكن قيم الحميمية هي التي تنتصر و « تنقذ » موسى من مخاطر الرحلة . هذا ما يتيح لنا أن نضع جانباً الصفة المأساوية للإبحار ، أي مخاطر الرحلة التي يمتزج فيها القارب القمري والمركبة الشمسية ، وأن نركز فقط على الأنموذج المطمئن للقوقعة الواقية ، للقارب المقفل ، للحجرة (. . .) .

لا تهتم التكنولوجيا بالتمييز بين الحاويات الثابتة (خزانات ، بحيرات ، إلخ) والحاويات المتحركة (سلال ، زوارق بكل أنواعها ، إلخ) إلاّ من وجهة نظر تصنيفية ، فمفهوم الاحتواء يجمع ، كما يلاحظ لوروا ـ غوران(65) ، أنشطة ثلاثة : النقل والإفراغ والتجميع . هذا النشاط الأخير ، والذي هو نمط للألفة لكونه عملية جمع وتقريب ، هو الذي سنركز عليه في الوقت الحاضر . لقد أوضح رولان بارت ، وهو يدرس جول فيرن ، هذه الحميمية المائية الأساسية : « يمكن للمركب أن يشكل رمزاً للرحيل ؛ ولكنه قبل ذلك رمز للإغلاق . إن الرغبة في ركوب سفينة تعكس لذة

(63) Dumézil, **Indo- Européens,** p.211.

(64) Bachelard, **L'Eau et les rêves,** P. 100 - 102.

(65) لوروا ـ غوران ، المصدر السابق ، ص ، 310 ، 313 .

العزلة التام . . . ومحبة السفينة هي محبة للبيت المفضل ، البيت المقفل على الدوام . . . السفينة هي عملية سكن قبل أن تكون وسيلة للنقل » . ثم يلاحظ الناقد أن كل سفن الروائي ، حتى السيئة التجهيز منها ، تحتوي على موقد يجعلها عبارة عن « ركن الموقد » ويجعلها بالتالي نقيضاً للمركب المترنح[66] . إذا كانت السفينة مسكناً ، فإن القارب ، لكونه أكثر تواضعاً ، هو عبارة عن مهد . ذلك ما يبينه باشلار في دراسته للزورق عند لامرتين وللغطس في الماء عند نوفاليس[67] . هذا الزورق المريح يمنح الشاعر « واحدة من أسعد فترات العمر » ، ذلك أنه مكان مغلق ، جزيرة صغيرة « يوقف فيها الزمن طيرانه » . وهذه الفكرة شائعة جداً عند الرومانطيقيين . يستعيد ميشيليه ، على سبيل المثال ، موقف لامرتين إذ يكتب : « لم يعد هنالك من زمان ولا مكان . . . محيط من الأحلام فوق محيط الماء المهدهد »[68] . القارب ، حتى وإن كان مأتمياً ، يرتبط إذن من حيث الجوهر بصورة المهد الذي تهدهده الأم . والقارب الرومانطيقي يلتقي مع طمأنينة الفلك الحميمية . نستطيع أن نبرهن أيضاً أن هذه الطمأنينة التي يمنحها الفلك تنتج أيضاً عن خصوبة اللجة التي تحمله ، فهذه الأخيرة هي الطبيعة الأم المتجددة والتي تصب الأحياء على أرض تستعيد عذريتها بعد الطوفان .

في الذهنية المعاصرة التي تأثرت بالتقدم التقني ، غالباً ما يستبدل القارب بالسيارة أو حتى بالطائرة . ولقد ركزت ماري بونابرت[69] بحق على الصفة المتعية والجنسية للنزهة في السيارة . فالسيارة ، لكونها ملجأ ، مأوى ، هي معادلة للزورق الرومانطيقي . من منا لم يستسلم للأحلام داخل عربة أو مركبة مغلقة شبيهة بنقالة « مولن الكبير » (Le Grand Meaulnes) المرتبطة بشكل رائع بغرابة منزل الطفولة المفقود ؟ هنالك الكثير مما يمكن قوله عن التعلق الفرويدي لإنسان القرن العشرين بالسيارة ـ المأوى ، السيارة التي يعتني بها ويصونها بمحبة بالغة . ذلك أن السيارة هي أيضاً مصغر للكون ، وهي كالمنزل تحيا وتتحيون وتتجسد[70] . وكالمنزل أيضاً فهي تتأنث ؛ ألا نرى كثيراً من سائقي الشاحنات يطلقون على مركباتهم الثقيلة أسماء مؤنثة ؟ والسائق نفسه ألا يشبه بدوره القديس كريستوف العابر ، الرجل ـ السفينة الذي يؤمن سلامة الحمل والركاب ويخلصهم من المياه الهائجة ؟ .

---

(66) R. Barthes, **Mythologies,** Le Seuil, Paris, 1957, P. 92, 95.

(67) باشلار ، المصدر السابق ص 178 .

(68) نفسه . ص 179 .

(69) M. Bonaparte, **Mythes de guerre,** Image, London, 1946, P.43, 49, 52.

(70) Giacometti, La Voiture démystifiée, in **Art,** n° 639, 1957.

نستطيع القول أن القديس كريستوف هو رمز من الدرجة الثانية ضمن رمزية الحميمية في الرحلة . هو أيقونة رمز ، على درجات السيمياء . وكما يحصل عادة في التصوير الأيقوني للرمز ، فإننا نشاهد هنا عملية تصغيره . ان الجد الأسطوري لسان كريستوف هو في الواقع غرغانتيا الفرنسي ، وحاويته أو وعاؤه هو السلة التي يحملها على ظهره والتي تركز عليها الصور الشعبية . ولقد اعتمدت المسيحية هذا الرمز الحاوي والمصغر من خلال سلة بابا نويل ومن خلال شخصية القديس نقولا . أما القديس كريستوف فهو ثاني شخصية مسيحية تحمل السلة ، وهو لم يصبح معروفاً على الصعيد الشعبي إلا في القرن الحادي عشر واشتهر بشكل خاص في بلاد السلتيين ، أي على خطى غرغانتيا[71] . ولكن هؤلاء هم جميعاً عمالقة طيبون ، وكريستوف ، الذي هو الرقم الأول بين أربعة عشر قديساً مساعداً ، يؤمن الحماية في الرحلات . في مطلق الأحوال ليست سلة العملاق العابر سوى فُلْك صغّرت من حجمه الأيقونات والحكايات الشعبية . تجعلنا هذه العملية نتعرف أكثر على مسيرة تصغير السفينة إلى سلة ونتوصل إلى تأمل حالم للحاويات الصغيرة التي تشكل القوقعة والصدفة والبذرة وبرعم الزهرة وكأس النبتة أنموذجاتها الطبيعية ، بينما يشكل الصندوق والكأس صورتيها التقنيتين . ولكن الانتقال من الكون الكبير إلى مصغر الكون يثير الالتباس ، حيث نرى المراكب الشراعية تصنع من قشر الجوز . والقوقعة أو البيضة العملاقة تستخدم كسفينة كما يظهر في بعض لوحات جيروم بوش .

إن صور قشرة الجوز ، الشائعة في الحكايات الشعبية وفي التخيلات التصغيرية ، تلتقي بشكل أو بآخر مع صور البذرة المدفونة ومع صورة البيضة . يقول باشلار : « الخيال لا يدعونا فقط إلى الدخول في قوقعتنا ، بل إلى الولوج في كل قوقعة لكي نعيش العزلة التامة ، حياة الانطواء على الذات وكل مفاهيم الطمأنينة »[72] . هنا يظهر تفسير رمزي أولي للقوقعة ، مختلف عما سوف نجده في رمزية الأطوار . فالقوقعة هنا هي مخبأ ، هي مأوى يوجه التخيلات نحو شكله الحلزوني أو نحو الظهور والاختفاء الدوريين للجسم الرخوي . وحميمية المسكن المحاري تتدعم أكثر بالشكل الجنسي الواضح لفتحات الأصداف المتعددة ، كما أن اللوحات الكثيرة التي تصور ڤينوس وهي تولد من زبد الماء أو من موج البحر أو من أصدافه ، تجعل من الصدفة رحماً بحرياً .

وبيضة الفلاسفة ، التي هي أساسية عند الخيميائيين في الغرب وفي الشرق

---

(71) دونتانفيل ، المصدر السابق ، ص 212 ـ 214 .

(72) Bachelard, **Repos, P. 18.**

الأقصى[73] ، ترتبط بصورة تلقائية بـإطار الحميمية الرحمية الذي نـدرسه هنـا . فالخيمياء بـأسرهـا هي عبارة عن « ارتـداد إلى الرحم » (Regressusad uterum) . وفتحة البيضة عندهم يجب أن تكون مقفلة بإحكام ، ذلك أنها ترمز إلى البيضة الكونية التي تظهر في مأثورات أغلب شعـوب العالم[74] . ومن هـذه البيضة سـوف تخرج « بذرة الفلاسفة » التي تعكس أسماؤها المختلفة رمزية الحيميمة : « بيت الفراخ » ، « المدفن » ، « غرفة العرس » . وبيضة الفلاسفة يجب أن تُحفظ في حرارة معتدلة لكي تضمن ، حسب قول باراسلس[75] ، « حمل البذرة في حرارة مـساويـة تمـاماً لحرارة بطن الحصان » . كما أن هرمس يقول عند بازيل فالانتين (B. Valentin) : « أنا بيضة الطبيعة المعروفة من الحكماء فقط ، أولئك الأتقياء والمتواضعون الذين يلدون الذات الكونية »[76] . ونستطيع أخيراً أن نستشهد مع يونغ[77] بالتشاكل الرائع الذي يظهر في « المرحلة السابعة » من « الأعراس الخيميائية » لكريستيان روزنكروز ، والذي يرتبط فيه مع رمزية البيضة « السرداب العميق » الذي يكتشف فيه التلميذ « قبراً مثلث الشكل يحتوي على قدر من النحاس ، ويجد فينوس راقدة بسلام في أعماق القبر » . هذه البيضة المحتواة والتي تحتوي بدورها الكون ، هـذا المركـز المصغر لميـدان هندسي مقـدس ، هو عنـد سكان جـزر بولينيـزيا : « الجـدول الأول لكل الأمكنة . . . المختبىء في قوقعته ، في غياهب الظلمات ، منذ الأزل »[78] . وهذه البيضة، بصفتها بذرة محمية ، ترتبط عند كثير من الشعوب بطقوس التجديد . من هنا كان العثور على بيض من الفخار في قبور تعود إلى عصور ما قبل التاريخ اكتشفت في روسيا وفي السويد ، ومن هنا أيضاً كانت طقوس أوزيريس في مصر تقضي بتشكيل بيضة من التراب أو الطحين المعجون بالطيب وبتقديس الجعل لكونه ينتج كريـات تجعل منها الديدان أعشاشاً لها[79] . وأخيراً فإن الأعياد المسيحية قد احتفظت بهذه الرمزية من خلال بيضة الفصح والبيضة الفلسفية ذاتهـا ، التي هي مصغر لبيضـة الكون الأسطورية ، ليست سوى عملية سحرية تهدف إلى السيطرة على فترة حمل المعادن وتسريع هذه الفترة[80] ، ولكن في خضم هذه الرمزية الغنية نرى أن فكرة

(73) Eliade, **Forgerons et alchimistes,** P. 124- 126, 158.

(74) Eliade, **Traité de l'histoire des religions,** P. 353.

(75) Cité par Hutin, **L'Alchimie,** P.U.F. Paris, 1951, P. 84.

(76) Cité par Manly Hall, op, cit, P. 71.

(77) Jung, **Paracelsica,** P. 168.

(78) Eliade, **Traité,** P. 354.

(79) Jung, **Libido,** P. 354.

(80) Eliade, **Forgerons,** P. 123.

الحميمية المصغرة لا تكف عن الظهور : مصغر الكون أو البذرة أو النواة التي يجد الخيميائيون أو علماء النبات في القرن الثامن عشر سعادة كبرى في تأملها أو الحلم بها مُحتَضَنَة بدفء ورفق خلف جدران القشرة أو الصدفة أو الغلاف .

إذا كانت القوقعة بكل مظاهرها تصغيراً طبيعياً للمحتوي وللمحتوى ، فإن **الوعاء** هو المصغر الاصطناعي للمركب . من الملاحظ أولاً أن هناك تماثلاً أنموذجياً وتقارباً لغوياً (في اللاتينية ومتفرعاتها) بين المعبد والمدفن والسفينة والوعاء مما يجعل هذه المفردات الأربعة مترادفة من الناحية النفسانية . والتواطؤ بين الرموز الاحتوائية والرموز الدورية التي سندرسها في الفصول القادمة يظهر عملياً في حالة « الإناء المقدس » (Le Graal) ليس فقط من خلال دم المسيح ، ولكن عبر وجود تاريخي لتمثال الإله لوغ (Lug) ـ المثيل السلتي لمركور (عطارد) الروماني ـ الذي أقامه نيرون في أواسط فرنسا (Pug- de- Dôme) . ونكتفي هنا بالتركيز على الإناء كمحتو لحميمية الزورق ولقدسية المعبد .

إن أغلب الأديان تستعمل أواني الطبخ في طقوسها ، وبصورة خاصة في ولائم التضحية أو القربان . فكأس الآلهة الأم قوبيلا والقدور الهندية والصينية ، والقدر الفضية عند السلتيين ، و« قدر التجدد » في متحف كوبنهاغن التي هي سلف محتمل للإناء المقدس وسلف أكيد لكأس العمادة عند المسيحيين ، لـ « إناء الظفر » الذي يشبه « المندلى » في الاحتفالات التنترية والقدور التي تحتوي في الايدا (فن الشعر Edda) السكندينافية على طعام المحاربين الظافرين ، كل هذه الأمثلة ليست سوى نزر يسير من لائحة طويلة جداً عن الآنية المقدسة[81] . والساحرات والخيميائيون يستخدمون الآنية بدورهم ، كما أن روزنكروز يشاهد قدراً نحاسياً في الرؤية التي سبق وذكرناها . والساحر الصيني يأتي كل مساء ليتقوقع وينام في ثمرة الدباء الضخمة والمجوفة[82] . هنالك إذن رمزية معقدة ينطلق منها الوعاء المستخدم على صعيد عالمي ، وهذا ما تبرهنه دراسة « الإناء المقدس » : فهو أحياناً صحن مليء بأصناف وجبة طقوسية ، وأحياناً كأس تجدد يعيد الحياة إلى « الملك الصياد » وأحياناً كأس أنثوية يخترقها حسام ذكري فيسيل منها الدماء[83] . وإذا كان السيف ، أو الرمح الذي طعنت به خاصرة المسيح ، قد اقترن « بالإناء المقدس » ، فذلك لم يحصل لأسباب تاريخية أو لغوية ، بل حدث برأي غينون[84] وبرأينا ، بفعل « تكامل نفساني » ، مثلما

(81) هاردنغ ، المصدر السابق ، ص 156 ـ 165 .

(82) Eliade, **Forgerons. P. 123.**

(83) هاردنغ ، المصدر السابق ، ص 100 .

(84) R. Guénon, **Le Roi du monde,** Tradition, Paris, 1950, P. 39.

يتكامل برج جرس الكنيسة ومدفنها ، ومثلما يتكامل الوتد أو النصب مع النبع أو البحيرة المقدسة . السيف المتضافر مع الكأس هو ملخص أو مصغر للكون الرمزي بكليته . وفي النهاية يبدو من الضروري أن نركز على الرسوخ الأنموذجي « للإناء المقدس » ، ذلك الرسوخ الذي يتمثل بتعدد الروايات حوله وبتواجد هذا الشيء المقدس في كل مكان : فأحياناً نرى جوزيف الأريماثي (Joseph d'Arimathie) ينقله إلى بريطانيا ، وأحياناً أخرى يعثر عليه ست (Seth) في الفردوس الأرضي ، أو يجده الكونت دو تولوز خلال الحملات الصليبية ، أو يقع في أيدي جنود جنوى عند فتح قيصرية أو يلعب دوراً خلال حروب الكنيسة مع هراطقة مدينة ألبي في جنوب فرنسا ، قبل أن يظهر بأعجوبة بين أطلال بعلبك في عام 1921[85] . ان انتشار أسطورة كهذه وشمولية تواجد إناء كهذا يبينان الأهمية الكبرى لرمزية الكأس كإناء وموروث وكتاب مقدس ، أي رمز الأم البدئية ، المرضعة والحارسة[86] .

وهكذا نجد في ذلك القارب المصغر تضافر الدوافع الغذائية والهضمية التي هي من صميم « النظام الليلي للصورة » ، إذ أن أنموذج الاحتواء هو البطن الهضمي قبل أن يكون جنسياً ، البطن الذي يفضي إليه الابتلاع والمتمحور حول الارتكاس الغالب . هذا التقييم الهضمي للوعاء يؤدي إلى اعتبار كل إناء معدة . وقديماً كانت المعدة تسمى « ملك الأحشاء » ، كما أن الخيمياء تعتمد الشكل المعدي في صناعة أنابيقها وأدوات مختبراتها ، بينما نجد المفهوم الشائع في أيامنا هذه يهمل الوظيفة العضوية للأمعاء ويجعل من المعدة العامل الوحيد للهضم[87] . ويبدو لنا أن المحتوي المصنع بشكل معدي هو الذي يشكل الحلقة المفقودة في ظواهرية باشلار الذي ينتقل مباشرة من الصور الفيزيولوجية للبطن والثدي إلى الماء والزئبق الخيميائيين[88] . إن فرن التقطير والتنور هما معلمان ضروريان في دروب تأملات الوعاء المعدي أو الرحمي . والكأس يوجد في منتصف الطريق بين صور البطن الهضمي أو الجنسي وصور سائل التغذية ، اكسير الحياة والشباب . ولا يهم كثيراً إذا كان القارب ذا قعر عميق : طنجرة ، حلة أو قصعة ، أو قليل العمق كالطشت أو الصحفة أو الكأس أو الملعقة ، لأن لعبة التباس المعنى المعلوم والمجهول تجعل الأهمية الأنموذجية تنزلق شيئاً فشيئاً من المحتوي إلى المحتوى .

---

(85) Magne, **La Clef des choses cachées,** P. 124.

(86) غينون ، المصدر السابق ، ص 39 .

(87) تكوين العقل العلمي (مجد) .Bachelard, **Formation de l'esprit scientifique,** P. 171- 173

(88) Bachelard, **Eau,** P. 146

3 ـ أطعمة ومواد

يرتبط مفهوم المحتوي إذن بمفهوم **المحتوى** . وهذا الأخير هو سائل في الغالب ، مما يربط الرموز المائية ، رموز الحميمية ، بصيغة المسيرة الهضمية ، بالازدراد . لقد لاحظنا على امتداد الفصول الأخيرة أن حركة الهبوط الهضمي وصيغة الابتلاع المؤديتين إلى تأملات العمق وإلى أنموذجات الحميمية تشكلان خلفية الرمزية الليلية بمجملها . ذلك أن عملية الغذاء وأسطورة القربان الغذائي هما الأنموذجان الطبيعيان لعملية النفي المزدوج التي ركزنا عليها في دراستنا للابتلاع : فالأكل هو نفي عدائي للطعام النباتي أو الحيواني ، ليس بهدف إفناء وإنما لتغيير جوهر المأكول[89] . ولقد لاحظت الخيمياء ذلك والأديان أيضاً التي تستخدم القربان الغذائي ورموزه . ان الأكل هو عملية تغيير للجوهر . لهذا السبب يستطيع باشلار[90] أن يؤكد أن « الواقع هو طعام قبل كل شيء » . ويعني بذلك أن تناول الطعام يؤكد حقيقة المواد لأن « الاستبطان يساعد على التماس باطنية » . وتأكيد المادة ، تأكيد حميميتها الدائمة ، لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال إدراكنا للتمثل الهضمي . « فالعصارة » ، « الملح » ، يندرج على درب الجوهر الميتافيزيقي ، وليست عمليات التصغير سوى تخيلات مصورة لما هو حميمي ، للمبدأ الفعال الذي يكمن في حميمية الأشياء . والذّرية ـ ذلك التصغير ذو الغايات الموضوعية ـ تعود دائماً إلى الظهور آجلاً أم عاجلاً في المنظور المادي ، أو بالأحرى في نظرية « التيارات » أو « التموجات » الكامنة في فاعلية الجوهر والمشكلة لها . الضرورات الغذائية تندرج بالطبع في هذا المخطط الأونطولوجي ، ويستطيع باشلار بالتالي أن يؤكد بشكل مداعبة : « الشراهة تأكيد لمبدأ الهوية »[91] . ونحن نقول بكل جدية أن مبدأ الهوية ، مبدأ استمرارية الخصائص الجوهرية ، يتلقى دافعه الغريزي الأول من تأمل التمثل الهضمي ، وهو تمثل يتميز بسرية وحميمية العملية التي تحدث في ظلمات الأحشاء . والباطنية « المطلقة » هي التي تشكل مفهوم جوهر المادة : « الجوهر في نظر التفكير ما قبل العلمي له باطن ، بل هو باطن »[92] . والخيمياء ، كالشعر ، لا تتمنى سوى شيء واحد : أن تلج الأعماق بمحبة . هنا تظهر نتيجة لنسق الانعكاس النفسي : الحميمية تعكس المفاهيم . إن كل غلاف ، كل محتو ، يبدو أقل ثمناً وأقل قيمة من المادة المحتواة .

---

(89) E. Lot- Falck, **Les Rites de chasse chez les peuples sibériens,** Gallimard, 1953, P. 191 sq.

(90) باشلار ، المصدر السابق ، ص 169 .

(91) نفس المصدر ، ص 177 .

(92) نفس المصدر ، ص 98 .

والصفة العميقة أو الكنز الجوهري ليس ما يحتوي ، بل هو المحتوى ، فليست القشرة هي المهمة ، وإنما النواة ، والقنينة ليست مهمة بقدر السائل الذي تحويه .

والغذاء الأساسي ، بل الأنموذج الأول للغذاء ، هو **الحليب** . «ان كل شراب لذيذ هو حليب أمومي » ، والحليب هو « أول اسم يلفظه اللسان » . يلاحظ باشلار أن الفولكلور يفترض « المياه أمهاتنا اللاتي يوزعن علينا حليبهن»[93] ، بينما يتعمق ميشليه بصورة محيط الحليب ويصف علق البحر بأنه « الحليب الذي يرضعه السمك »[94] ، دون أن يتردد في الانتقال من الحليب إلى الثدي . وهذا ما يدفع باشلار إلى القول أن المادة تحدد الشكل . ونحن نضيف بدورنا أن الحركة هي التي تتطلب المادة . فالآلهة البحرية تيتس (Thétis) هي بنت الرضاعة. وعلم النفس المرضي يستخدم سكينة الرضاعة ـ العزيزة على إدغاربو ، شاعر الموت الأمومي السعيد ـ كعلاج لحالات الفصام . مثالاً على ذلك الفصامية التي تعالجها الطبيبة سيشيهاي والتي ترى تشاكلاً واضحاً بين الأم المطعمة والطعام فيرتبط عندها الحليب والتفاح والأم الشافية ضمن أسطورة مضادة للفصام ، وتشبه الأم فيها بالحيوانات اللبونة : « كانت أمي بالنسبة لي مثل بقرة رائعة . . . كانت بقرتي مخلوقاً إلهياً وجدت نفسي أمامه مدفوعة للقيام بحركات عبادة »[95] . تستعيد هذه المريضة عن غير قصد أسطورة البقرة حاتحور المصرية . وتتوافق تجربة حليب الأم عندها مع المرحلة الأولى من شفائها ، فللمرة الأولى تبدأ المريضة برؤية الأشياء على حقيقتها المجردة من الانبهار ومن البعد عن الواقع الذي يتميز به مرضها : « سعادة غريبة غمرت قلبي . . . كنت سعيدة جداً »[96] . ولم تكد الطبيبة توقف هذه السعادة بتدخلها حتى تتعرض المريضة لأزمة فصام رهيبة . لقد التقت هذه الفصامية خلال مراحل شفائها مع الصوفيين الذين يرون في الحليب رمزاً للاتحاد بالذات الإلهية ، إذ يشبه القديس فرنسوا دو سال (Saint François de Sales) عودة الروح إلى خالقها بالطفل الذي تأخذه والدته برفق وترضعه بحنان[97] . كما توجد نفس الصورة عند القديسة تيريزا التي تشبه الروح « بطفل يرضع » ويتلذذ « بحليب أمه المقطر في فمه »[98] . وهذه الصور الحليبية موجودة عند الشعوب البدائية في تقديسها « للآلهة الأم » ، وتظهر في بعض

---

(93) Bachelard, **Eau,** P. 158.

(94) Michelet, **La Mer,** P. 109, 124.

(95) سيشيهاي ، المصدر السابق ، ص 67 ، 84 .

(96) نفس المصدر ، ص 67 ، 74 .

(97) Saint François de Sales, **Traité de l'amour de Dieu,** VIII, Chap.I.

(98) Sainte Thérèse d'Avila, **Le Chemin de perfection,** P. 121.

تماثيل العصر الحجري القديم التي يظهر فيها الثديان مضخمين جداً كدلالة على وفرة الغذاء .

في كثير من الأحيان يجمع هذا التركيز على الخاصية الحليبية والمغذية للآلهة الكبرى بين أنموذج الأم وأنموذج الشجرة أو **النبتة الحليبية** كشجـرة التين مثلاً التي كانت مزروعة في روما في نفس المكان الذي أرضعت فيه الذئبة الأسطورية التوأمين روموس ورومولوس[99] . ومن المحتمل أن تقدم هذه الصورة المؤلفـة من الحليب والنبات ، أن تقدم هذه التينة « المُطْعِمة » من خـلال ثمارهـا والمحتويـة من خلال عصارتها على سائل التغذية الأول ، أو أن تقدم نباتات مغذية أخرى كشجرة البلح أو الكرمة أو القمح أو الذرة ، تفسيراً للتلاقي الشائع بين الرموز الغذائية وآنية الطبخ وبين الأنموذجات المأساوية للنباتات وللدورة النباتية التي سندرسها في القسم الثاني من هذا الكتاب الثاني . وبعد أن نستعرض العناصر الغذائية لمختلف الحضارات فإننا سوف نستنتج مع دوميزيل أن آلهة « الوظيفة الثالثة » ، الزراعية والغذائية ، قريبون في روما من إلهة « حفظ الطعام » والرخاء الاقتصادي ، وأن هؤلاء الآلهة هم - مثل أثداء الإلهة الكبرى - دائماً بصيغة الجمع[100] . ذلك أن الوفرة مرتبطة دائماً بالجمع مثلما ترتبط الطمأنينة الزمنية بفكرة المضاعفة ، أي بحرية تكرار الوجـود الذي يتجاوز الزمن .

لن نتوقف كثيراً هنا مع رمزية **العسل** الذي غالباً ما يقرن بالحليب في الشعر أو عند الروحانيين . العسل والحليب هما القربانان المفضلان عند آلهة الخير . والإلهة الأم في « الأثارڤا ڤيدا » تسمى « إلهة خفق العسل »[101] . هذا الارتباط بين الحليب والعسل يجب ألا يدهشنا إذ أن هذا الأخيـر يعتبر في الحضـارات الزراعيـة المثيل الطبيعي للغذاء الأكثر طبيعية ، أي حليب الأم . وإذا كان الحليب جوهر الحميمية الأمومية فإن العسل ، في جوف الشجرة أو الصخرة أو النحلة أو الزهرة هو أيضاً، كما تقول الأوبانيشاد ، رمز صميم الأشياء وجوهرها[102] . الحليب والعسل هما حنـان وملذات الحميمية المستعادة .

ولكن الطعام والشراب الطبيعيين ، حتى ولو كانـا أوليين يتقطران بسـرعة من وجهة النظر النفسانية إلى شراب أو طعام نقي لا يتصف إلا بميزات نفسية وأنموذجية

---

(99) O. Viennot, **Le Culte de l'arbre dans l'Inde ancienne,** P.U.F. 1954. 9- 14, 30 - 35, 75 - 78.

(100) Dumézil, **Tarpeia,** P. 109.

(101) برزيلوسكي ، المصدر السابق ، ص 30 ، بيغانيول ، المصدر السابق ، ص 209 .

(102) Eliade, traité, p.246.

وأسطورية . ذاك هـو دور **الشراب المقـدس** ، الشراب الـذي ينتج عن « مخض » المحيط المقدس أو عن العسل المختمر[103] . ولرمز الشراب المقدس مدلولات متعددة لانه يرتبط بأنساق التجدد الدورية وبرمزية الشجرة وبصفتي الابتلاع والحميميـة . تصور الڤيدا الشراب المقدس على شكل نبتة أو نبع أو جدول يجري في الحديقـة الأولى ، في الجنة ، بينما يظهر أحد النقوش المصرية الإلهة حاتحور تسقي روح ميت من شراب الخلود وهي جالسة فوق شجـرة . في كثير من الأسـاطير يستخـرج هذا الشراب من شجرة القمر . وفي الواقع فإن عدداً من المشروبات تستخرج من النبات : مشروب السوما عند الهندوس أو الأوكتلي في المكسيك والبيرو أو البيوتل (Peyotl) عند هنود أميركا الشمـالية وأخيـراً الخمر[104] . هـذا الارتباط الـرمزي الـوثيق بين المشروب والكأس والشجرة هو مثل مهم على التقاط دلالة ما وتـوجيهها المصلحـة رمزية مختلفة : فمن خلال المشروب المقدس يلتحق أنموذج الكأس بالميتولوجيات الشجرية ويدخل الشراب في ميتولوجيا النبات المأساوية والدورية . يبين باشلار دور الخمر التلخيصي والفلكي فيقول : « الخمر الذي يحفظ في أعماق الأقبية يستأنف مسيرة الشمس في بيوت السماء »[105] . تتأثر الرمزية الغذائية إذن بالصورة الفلكية والدورية ذات الأصل الزراعي ، فالخمر « يزهر » مثل الكرمة ويصبح كائناً حياً يعتني به ويحرسه صاحب الكرم . ولكن ما يهمنا الآن هو أن المشـروب المقدس سـري وخفي مع كونه ماء الفتوة . والخمر ينتمي إلى هذه الكوكبة سواء في ملحمة جلجامش أو في سيرة نوح . كما أن الإلهة الأم كانت تسمى « الأم الكرمـة » . وهذه الآلهـة « سيدهورتي » ، المرأة ذات الخمر » ، تشبه كاليبسو ، الإلهة التي تسكن ، في الياذة هـوميروس ، جزيرة في وسط البحر ، في سرته[106] . الخمر هو رمز الحياة الخفية والشباب الظافر والغامض . من هنا ، وانطلاقاً من لونه الأحمر ، فإنه يشكـل إعادة اعتبار للدم . الدم الذي يسيل من المعصرة هو إشـارة إلى انتصار كبيـر على مرور الزمن . والويسكي الإيرلندي أو « ماء الشبع » الفارسية أو « الجشتن » السومري ، كل هذه المشروبات تدعى « ماء الحياة » أو « شراب الفتوة » أو « شجرة الحياة »[107] . هكذا يلتقي أنموذج الشراب المقدس والخمر مع تماثل التقييمات الجنسية والأمومية للحليب كما تظهر عند الصوفيين . الحليب الطبيعي والخمر الاصطناعي يمتزجان في

---

(103) Dumézil, **Germains**, P. 119.

(104) Viennot, op. cit, P. 61, 74, 80, 83, 134 - 136.

(105) Bachelard, **Eau**, P. 321.

(106) الياد ، المرجع السابق ، ص 47 ـ 248 .

(107) Bayard, op. cit, p.105 - 106.

مباهج الشباب الصوفية[108] .

من هنا كانت أهمية « الخمور » في كثير من الشعائر الدينية ، ليس فقط عند الساميين أو المسيحيين أو المنديين بصورة خاصة ، وإنما عند هنود أميركا الجنوبية وعند الجرمان أيضاً . لقد ركز دوميزيل[109] على الدور الهام الذي تلعبه الولائم الطقوسية والإفراط في الشراب والسكر الجماعي عند الجرمان . ودور المشروبات المخمرة هذا شبيه جداً بدور « السوما » عند الهنود والفرس والمشروبات الكحولية في أفريقيا وأميركا . والغاية من هذه المشروبات جميعها إيجاد رابط وجداني بين المشاركين فيها وتغيير واقع الانسان الأليم . يهدف الشراب المسكر إلى الغاء مرحلي للواقع اليومي وإلى إعادة تأهيل تهتكية وصوفية في آن واحد . وكما يلاحظ دوميزيل فإن الاحتفالات غالباً ما تجري في الشتاء ، « فصل الحياة المنقبضة » ، معبرة بذلك عن رغبة بالانغماد والتجمع قريبة من طقس تراكم الحياة المعروف عند التاوية . وفي النهايه فإن عادات الإفراط في الشراب الجرمانية تكشف لنا عن عنصر جديد في هذه الكوكبة : فسيد الخمارين هو أيجير (Aegir) ، إله الماء ومذوب البحار ، بينما حارس الدن الإلهي هو الوحش البحري هيمير (Hymir)[110] .

إن الأحلام الغذائية ، التي تدعمها صور مأخوذة من تقنيات المشروبات المخمرة والكحولية ، توصلنا إلى غاية الهضم والتقطير ، إلى **الذهب** الذي يستخرجه الخيميائي من قعر المصهرة . لقد سبق ودرسنا خاصية الذهب كلون ، كمظهر ذهبي ، ولكن يجب أن ندخل إلى جوهر هذه المادة ، إلى حميميتها . إن دلالة البريق لا تتفق دائماً مع دلالة الجوهر ، وليس كل ما يلمع ذهباً ، ولكن جوهر المعدن الثمين يرمز إلى كل أنواع الحميمية ، سواء في الحكايات حيث يكون الكنز موضوعاً داخل صندوق مخبأ في الغرفة الأكثر سرية ، أو في التفكير الخيميائي الذي يتقاطع مع التحليل النفسي في إظهار الرغبات الدفينة . فقيمة الذهب الحقيقية في نظر الخيميائي أو المحلل ليست في بريقه الذهبي وإنما في القيمة الجوهرية التي يمنحها له الهضم الطبيعي أو الصناعي الذي يقترن به . المصهرة تهضم ، والذهب براز ثمين[111] . تشرح « دائرة المعارف » كلمة (buccellation) على أنها « عملية نجزىء بها إلى قطع

---

(108) رباعيات الخيام ، وانظر أيضاً « نشيد الأناشيد » الفصل الثاني (4 ـ 13) ، الرابع (10 ـ 13) الخامس (1 ـ 2) والثامن (1 ـ 2) .

(109) Dumézil, **Germains,** P. 109.

(110) نفس المصدر ، ص 117 .

(111) Bachelard, **Eau,** P. 325, 331.

مثل اللقم مواداً متنوعة لكي نعالجها » ، كما أن كلمة (cibation) تنطوي على تصرف غريب للخيميائيين الذين يطعمون الخبز والحليب للمصهرة التي يحضر فيها الذهب[112] . وإذا كان المعدن في نظر الخيمياء طعاماً فإن الطعام والبراز هما كنزان في نظر علم النفس التحليلي الذي يرى في الذهب رمزاً لشراهة في الربح وجشع في الملكية ، ذلك أنه في النهاية مثيل تقني للبراز الطبيعي .

ليس الذهب الذي نتكلم عنه في هذه السطور البريق الذهبي أو « الملابس الذهبية » التي تظهر في الوعي النهاري ، ولكنه **الملح** الأساسي الذي يستقطب كل العملية الخيميائية . وهو سبب حسب قول نيكولا دو لوك[113] « حميمية الحميمية » . الملح هو إذن تعبير عام يشكل الذهب حالته الأكثر خصوصية والأغلى ثمناً . والذهب الذي يحلم به الخيميائي هو جوهر خبيء وغامض وليس معدناً عادياً ، هو ذهب الفلاسفة والحجر السحري، «صباغ أحمر » ، « إكسير الحياة » ، « جوهر الماس » و « زهرة الذهب »[114] . كل هذه التسميات تردد دون كلل أن الذهب ما هو إلا المبدأ الأساسي للأشياء وجوهرها المجسد . فالمادة هي دائماً علة أولى ، والملح والذهب هما المادتان الأوليان ، « دهن العالم » و « كثافة الأشياء » كما يقول أحد خيميائيي القرن السابع عشر[115] . الذهب ، كالملح ، عنصر أساسي في تأملات العمليات الأم للجوهرانية (substantialisme) ، والتي تحددها مفاهيم « المكثف »و « المضغوط »و « المستخرج » و « العصارة » إلخ . . . هذا ما يدفع أحد الروحانيين المحدثين إلى الخلط بين الذهب والملح وإلى أن يجعل منهما الرمزين الأساسيين للتجمع والتكاثف[116] . في هذه العمليات الخيالية التي يشكل الملح والذهب مادتيها ، تلتقي بحميمية مسيرات التصغير والولوج برفق والتراكم ، تلك المسيرات التي تتصف بها رمزيات الحميمية العميقة . إن كل كيمياء هي تصغيرية ، إن الكيمياء هي مصغر الكون ، وحتى في أيامنا هذه فإن الخيال يندهش عندما يرى الإنجازات التقنية العملاقة تعود في الأصل إلى خطوات صغيرة ودقيقة يقوم بها عالم ، وإلى تجارب كيميائي ينكب على العمل بسرية ومثابرة في مختبره . نستطيع التحدث

---

(112) Bachelard, **Formation de l'esprit scientifique,** P. 174.
صدر عن مجد تحت عنوان تكوين العقل العلمي .

(113) يستشهد به باشلار في المصدر السابق ، ص 120 .

(114) Jung, **Psychologie und alchimie,** P. 334, 637.

(115) باشلار ، المرجع السابق ، ص 121 .

(116) Lanza del Vasto, **Commentaire des Evangiles**, p. 137.

مطولا بهذا الخصوص عن **الذرّة** ودلالتها الأولى والاشتقاقية . لقد كانت الذرة تفترض في البداية حميمية منيعة وغير قابلة للتجزئة قبل أن تصبح عنصراً أدخلته الذرية في لعبتها . ولقد كانت الخيمياء أكثر اهتماماً بالجوهر من الكيمياء المعاصرة المتأثرة إلى حد كبير بالفيزياء الرياضية . هنالك كان التصغير يأخذ مداه لأن جوهر الحجر يكمن في جزيئاته ولان الكمية الصغيرة قادرة أن تتسبب بالتغييرات والتحولات الكبرى . والملح والذهب هما بالنسبة للخيميائي البرهان على ديمومة المادة وتجاوزها للأخطار والحوادث . الملح والذهب هما نتاج التركيز ، هما مركزان . مرة أخرى تشكل « المندلى » رمزاً مضاعفاً لكل العمليات الخيميائية .

والملح ، لكونه ينتمي إلى ميادين الطبخ والغذاء والكيمياء ، يمكن أن يفترض إلى جانب الماء والخمر والدم ، أصل الأشياء المحسوسة . ومن جهة أخرى فإن الملح ـ مثل الذهب ـ لا يفسد ، وهو يستعمل لحفظ الاطعمة . نجد إذن على الدوام وراء رمز الملح ،وصنوه النبيل الذهب ، نسق الهضم وأنموذج التقوقع الجوهري . وبما أن « النظام الليلي للصورة »يقيّم إيجابياً بداية الهضم ، فليس من سبب يجعل من البراز النهائي للهضم محقراً . ويلاحظ باشلار وهو يدرس « أسطورة الهضم » الأهمية التي يعطيها التحليل النفسي والفكر ما قبل العلمي للبراز . يعتبر الغائط عالمياً كترياق مداوٍ ويعدد باشلار أكثر من عشرة أمثلة يلعب فيها الغائط دوراً علاجياً أو تجميلياً ، بينما يقدم يونغ مثل تقديس غائط الملك المغولي جهانجير من قبل أتباعه[117] . وفي أسطورة غرغانتيا أخيراً يدل البراز على الدرب التي مر عليها العملاق . إن كثيراً من الجشوات والتلال والصخور الرضراضة ، وكثيراً من الجداول والبرك والمستنقعات في فرنسا ، تسمى « براز غرغانتيا »[118] . وفي هذا المثل الأخير نجد مرة أخرى تشاكل المحتوي والمحتوى لأن العملاق يُسقط بواسطة السلة التي يحملها على ظهره الصخور والأنصاب والنيازك ، مخلفاً وراءه أكثر من ثلاثمائة اسم لأماكن في فرنسا وسويسرا .

من الطبيعي إذن أن يكون الذهب ، وهو جوهر المادة الحميمي الناتج عن الهضم الخيميائي ، متماثلاً مع البراز الذي هو المادة الثمينة الأولى . وجوهر المادة الذي يجعله الذهب البرازي مجرداً يلتقي مع البخل الذي يتعلق في نظر التحليل النفسي بالذهب والغائط . إن كل تفكير مادي هو بخيل ، أو كما يقول باشلار[119] ،

(117) يونغ ، المصدر الأخير ، ص 179 .

(118) دونتانفيل ، المصدر السابق ، ص 18 .

(119) باشلار ، المصدر السابق ، ص 131 .

« كل الواقعيين بخلاء وكل البخلاء واقعيون » ، والتقييمات الإيجابية للمادة وللبراز يمكن أن تسمى بحق « عقدة هرباغون »[120] Le Complexe d'Harpagon . هذا التقييم التقتيري للكنز البرازي يظهر أيضاً في بعض المعتقدات ،ويربطه يونغ بفكرة الولادة الشرجية الشائعة في تخيلات الأطفال[121] . فالتبرز في نظر الطفل هو مثال الولادة ، والبراز يقيم على أنه أول إنتاج يعطيه الإنسان . من هنا كان الدور الأساسي للوحل ، للطين ، في كثير من أساطير خلق العالم . والولادة من المؤخرة تذكر بعملية قذف الحجارة في أسوطة دوكاليون[122] . كما تروي أسطورة أخرى أن الأقزام الخرافيين الذين لا يتجاوز واحدهم الإبهام قد ولدوا من مؤخرة حورية البحر أنخيالا (Anchiale)[123] . ويلاحظ يونغ أن البراز يظهر في تخيلات العصابيين وفي الحلم كمِعْلَم أو كنز[124] . وإذا كان البراز لا يظهر بصورة مباشرة في الحكايات الشعبية الفرنسية فإننا نرى أن الحلى والمجوهرات التي تتزين بها الأميرات الفاتنات هي رموز مباشرة للجنسية الأنثوية . وحتى فيكتور هوغو الذي يقيم البراز سلبياً يشبهه بالذهب في « البؤساء » إذ يكتب : « إذا كان ذهبنا مزبلة فإن مزابلنا ذهب » . ولكن هذا التشبيه وأمثاله نادرة عند الكاتب وهي تتحول بسرعة نحو المظاهر السادية التي تتلازم مع الذهب . ذلك أن الترابط بين الذهب والبراز لا يظهر في التفكير « النهاري » . وهنا أيضاً نجد مثلاً جميلاً على انعكاس القيم . فالبراز في نظر « الفكر النهاري » هو قمة القذارة والدنس السقوطيين ، بينما يندمج في « النظام الليلي » مع المعيار المعدني للقيم الاقتصادية ومع بعض التقييمات السماوية الليلية كما هي الحال في كثير من التعابير الجرمانية والهندية التي يعددها يونغ في حديثه عن الشهب[125] .

من الملفت للنظر أن دوميزيل[126] قد درس رمزية الذهب عند الجرمان ضمن

---

(120) هرباغون (Harpagon) هو بطل مسرحية « البخيل » التي هي إحدى روائع موليير (المترجم).

(121) يونغ ، المصدر السابق ، ص 180 .

(122) تروي الأسطورة أن دوكاليون ، ابن بروميثيوس ، كان مع زوجته بيرا الناجيين الوحيدين من طوفان أباد الجنس البشري في العصر البرونزي ، وأنهما أخذا يقذفان من مؤخرتيهما حجارة تحولت فيما بعد إلى بشر ، فكانت حجارة دوكاليون تتحول إلى رجال وحجارة زوجته إلى نساء . (المترجم ، «Deucalion» .petit Robert 2 .

(123) Grimal, op. cit, articles: Dactyles, Deucalion, Pyrrha.

(124) يونغ ، نفس المصدر ، ص 182 .

(125) نفس المصدر ، ص 179 .

(126) Dumézil, **Germains**, P. 138 - 145.

« أساطير الحياة » وآلهة الخصب . وهو يرى أن الذهب مادة مزدوجة الدلالة : فهو رمز الثروة وسبب البؤس . فالكنوز ملك لآلهة الخصب (« الفان » Vanes) ، وهي تتميز بالإخفاء والدفن لكي تحقق الرفاهية والغنى بعد الموت . وغالباً ما يخبأ هذا الذهب في صندوق أو جرة ثم يخفى تحت الأرض أو الماء . هذه المتممات المعتادة للكنز الأسطوري تدعم استقطاب الذهب إلى مركز الرموز الحميمية . ويلاحظ دوميزيل أيضاً التقارب اللغوي بين « قوة الذهب » (Gull-Veig) و« المشروب المختمر » (Kuasis) ، ثم يبين التناقض الجذري بين البطل المحارب والرجل الغني كما يبين الدور السلبي للذهب تجاه البطل والتطهير البطولي ويعطي أمثلة على ذلك « ذهب نهر الراين » وعقد « هارمونيا » الذي تنتج عنه كل كوارث مدينة طيبة وكل الشرور التي تلحق بقدموس وسلالته[127] . ويذكر دوميزيل في كتاب آخر أن يوليوس قيصر قد لاحظ خلال حروبه نفور الفرسان الجرمانيين من الذهب لأنهم كانوا يعتقدون أن عصر الذهب كان مشمولاً بحكم الإله « فرودهي » Frodhi أو « فروتها» Frotha ، وهي تسميات مشتقة من فراير ، الإلهة الأنثوية للخصب والأرض[128] . قد يكون هنالك إذن أطوار أسطورية للحضارة تتمحور على التوالي حول الانتصارات الحربية والحسام ، أو على العكس حول الأمن والثروة .

يتوقف دوميزيل مطولاً في كتابه « الإرث الهندو- أوروبي في روما »[129] للحديث عن الذوبان المتناغم لهذه التناقضات النفسي - إجتماعية . ويظهر هذا الذوبان في روما من خلال الانصهار التاريخي للسابين والرومان . والاختلاف بين اتباع جوبيتر ومارس وبين السابين أن الرومان كانوا عديمي الثروة ، وكان السابين الأغنياء ينظرون نظرة احتقار إلى أولئك الرومان الرحل . ولقد توصل الزعيم السابيني تيتوس تاتيوس إلى أن يغوي ببريق الذهب تاربيا (Tarpeia) بنت حاكم روما لتسلمه مفتاح حصن الكابيتول . كما أن رومولوس الذي أحس بهذا التناقض بين ذهب السابين وسيف الرومان ، يبتهل إلى جوبيتر لحماية مدينته من الفساد بالذهب والغنى . وبعد مصالحة الشعبين العدوين أخذ السابين ينشرون في روما عبادة الآلهة الزراعية ، ومن أشهرها كيرينوس الذي توقف عنده دوميزيل بشكل خاص[130] . يدخل سابين الأسطورة إذن إلى روما المحاربة مفاهيم جديدة ، وعلى الأخص إعادة اعتبار المرأة

---

(127) نفسه ، ص 145 و 151 .

(128) Dumézil, **Indo - européens** , P. 69.

(129) نفسه ، ص 128 وما بعدها .

(130) Dumézil, **Jupiter, Mars, Quirinus,** tomes I et II.

والذهب . عن هذا الانصهار الأسطوري ينتج توازن الحضارة الرومانية الشهيرة ، المحاربة والمشرِّعة والزراعية والمنزلية . هكذا أصبحت روما في نظر الغرب الأنموذج السياسي المثالي . وقد يكون من الضروري هنا أن نخص بالدراسة ثبات واستمرارية الأيقونات الرمزية الرومانية . فالسيوف وقرون الخصب ما زالت تظهر حتى أيامنا هذه على كثير من النقود والمداليات الأوروبية . هذه الاستمرارية لشعارات مارس وكيرينوس تجعلنا نلمس أن التاريخ الأسطوري لمدينة روما ما هو في الواقع سوى إسقاطات أسطورية للبنى الأنثروبولوجية . وتلك الريبة الأولى للمحاربين تجاه السابين الأغنياء ما زالت تجد صداها من خلال تقاليد هندو ـ أوروبية ترى في « المرأة والذهب » رمزاً للشر . وذلك ما يعكس التناقض الدائم بين الإيمان بالإله الواحد وبين الآلهة المتعددة المهمات والمدلولات . فآلهة الخصب (lares) والغذاء (pénates) يظهرون دائماً بصيغة الجمع . وفي الهند تدعى الفئة الثالثة من الآلهة فازو (Vasu) ، وهي تسمية قريبة جداً من العبارة التي تعني « الثروات »[131] . كما يظهر التعارض بين نظامي الخيال في الأسطورة الألمانية التي تصور المعارك بين الآلهة المحاربين (Ases) والزراعيين (Vanes) ، ثم ان حكاية تاربيا شبيهة جداً بقصة الساحرة الشريرة غولفيغ (Gullveig) أو « نشوة الذهب »[132] . إن كل مجتمع متوازن ، حتى وإن كان في الأصل مجتمع محاربين ، يحتفظ دائماً بمؤثرات ليلية . فالجرمان يخصون بالتبجيل « نيوردهر » (Njordhr) الذي يرمز للأرض الأم ولآلهة السلام ، ويوم عيده لا يمس المحاربون السلاح أو أي شيء حديدي . يوم الإله نيوردهر هو يوم سلام وراحة[133] . وفي روما أيضاً كانت العبادة التي تنافس النار المطهرة هي عبادة إلهة الثروة (Fortuna) ، وهي الآلهة الأرضية الكبرى للسابين التي لا يختلف عنها إلا بالاسم كل من سيريس Cérès وفلورا وهيرا[134] . هذا ما يوصلنا إلى الاعتقاد أن السابيني تيتوس الذي أغوى تاربيا هو من نشر تمجيد إلهة الخصب في بلاد أوروبا القديمة .

في روما إذن كما عند الجرمان ، وبالرغم من تشابك المعتقدات والمؤسسات ، صمدت العقليتان مع تمايز كاف . وذلك ما يبين صلابة نظامي الصورة ، النهاري والليلي ، كأساس للبنى الخيالية . والدراسات التاريخية ـ الاجتماعية التي استندنا

---

(131) Dumézil, **Indo - européens**, P. 213.

(132) نفسه ، ص 140 .

(133) نفسه ، ص 135 .

(134) سيريس Cérès هي إلهة الخصب عند اللاتين ، وهيرا إلهة الزواج عند اليونان ، وفلورا إلهة النبات عند الرومان (المترجم) .

إليها هنا تقدم تغطية شاملة للطباق النفسي الذي أظهرناه في الفصول السابقة بين نظامين رمزيين يدور أولهما حول «أنساق الارتقاء والفصل» وينهل من صور التطهير والبطولة ، بينما يتمحور الآخر حول « الهبوط والتقوقع » مرتكزاً إلى صور السرية والحميمية ، وإلى البحث المستمر عن الكنز ، عن الراحة وعن كل أنواع الغذاء . هذان النظامان النفسيان هما على طرفي نقيض ، وحتى في المركبات التاريخية والمؤسسية للحضارات الرومانية والجرمانية والهندية ، يتمايز التياران تمايزاً كاملاً ويجبران الأسطورة على الاعتراف وعلى جعل هذا التمايز شرعياً ورسمياً .

4 ـ خلاصة

لقد درسنا في الفصول الأولى من هذا الكتاب كيف أن الموقف البطولي ، أي « النظام النهاري للتصور » ، ينفر بخوف واشمئزاز من المرأة والذهب مؤكداً بذلك التناقضات، لأن خاصبة الموقف السلاحي هي الفصل والتمييز بشكل واضح ، وموجداً بذلك بني فصامية تجعل من نظام التخيل النهاري نظام طباق صريح . ويمكن للباحث هنا ، انطلاقاً من رغبة في التساوق ، أن ينهي هذا الفصل بعرض للرموز والمدلولات التي يستبعدها النظام الليلي وأنساق العمق والحميمية . ولكننا بذلك نكون قد توسعنا بوجهة نظر السابين في المحاربين الرومان . ننطلق عندها من تصوير جحيم يشكله رهاب الأماكن المكشوفة ، شبيه إلى حد ما بذلك الذي كانت تتخيله مريضة الطبيبة سيشيهاي(135) . أما الصفات السلبية لهذا العالم المناوىء للراحة والعمق فهي السطحية والجفاف والوضوح والفقر والدوار والانبهار والجوع . ولن يكون من الصعب إيجاد عبارات فلسفية ودينية وأدبية تنم عن النفور من الضوء والتمييز والمثالية الأثيرية والارتفاع ، إلخ . . . ولكن ، من خلال الموقف الذي يعلن عن القيم الحميمية ، ومن خلال الاهتمام بالترابط والانصهار الناتجين عن مسيرة المضاعفة ، ومن خلال تلطيف عمليات النفي المزدوج الذي يحدث في لحظات السلبية ، يبدو « النظام الليلي » للنفس أقل عدوانية بكثير من الإصرار النهاري والشمسي على التمييز والفصل . إن الطمأنينة والسرور الناتجين عن الثروة ليسا عدوانيين ، وهما يحلمان برغد العيش أكثر من التفكير بالانتصارات . والرغبة بالتسويات صفة ملازمة للنظام الليلي .

سوف نرى أن هذه الرغبة الأخيرة توصل إلى نظرة كونية تآلفية ومأساوية في نفس الوقت ، تنصهر فيها صور النهار وتخيلات الليل . ولكننا نكتفي هنا بالإشارة إلى أننا

(135) يعتقد المكسيكيون القدماء بوجود جحيمين : جحيم الظلمات في الشمال وجحيم النور المجفف في الوسط .

لاحظنا أن طبيعة الرموز الليلية تجعلها عاجزة عن التخلص من التعابير النهارية ، فتقييم الليل يتم دائماً بتعابير الإنارة . أما التلطيف وانعكاس المعنى فهما لا يختصان إلا بواحد من طرفي الطباق ولا يستتبعان حطاً من قيمة الطرف الثاني . والتلطيف لا يتجنب الطباق إلا ليقع من جديد في التناقض الفكري . إن الشاعرية الليلية تبيح « الأنوار المظلمة » ، وهي واسعة الغنى ، وبالتالي متسامحة . إن الرومان هم الذين أعلنوا الحرب على السابين . وحده السيف متسلط ومستبد ومتشنج .

الفصل الثالث
البنى الصوفية للتخيل

لو أننا هدفنا إلى تساوق تام بين فصول نظامي الصورة لكان علينا تسمية هذا الفصل الذي يستخلص ويلخص البنى الليلية التي سبقت دراستها من خلال رموز التعاكس والحميمية « البنى الالتصاقية » (Structures glischromorphes) أو « اللزوجية » (ixomorphes) للتخيل . وسوف نلاحظ أن بنى النظام الليلي غالباً ما تتجاور مع أعراض وتناذرات النماذج المميزة للهاجس واللزوجة النفسية وحتى مع أعراض حالات الهيجان أو الصرع[1] . ولكننا أردنا أن نبين أن بنى التخيل لا تخضع لتصنيف وحيد ، حتى ولو كان مرضياً . لهذا السبب فضلنا استعمال تعبير « الصوفية » الأكثر غموضاً والأقل علمية على اللجوء إلى تعابير علم النفس المرضي . ونعطي لتعبير « الصوفية » هنا معناه الأكثر شيوعاً والذي تجتمع فيه إرادة الاتحاد مع ميل إلى الحميمية المكتومة .

1 ـ المضاعفة والإصرار

البنية الأولى التي يبرزها خيال رموز التعاكس والحميمية هي ما يدعوه علماء النفس المضاعفة والإصرار . لقد رأينا كيف أن عمليات التلطيف التي تستعمل النفي المزدوج هي في جوهرها وسيلة مضاعفة ، والحميمية ليست فى الواقع سوى نتيجة لتأملات « عقدة يونس » الاحتوائية ، ففي أعماق التأملات الليلية يوجد نوع من

(1) منذ صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب أثبتت المراقبة العيادية للمرضى هشاشة الفئة المرضية المعروفة بالصرع .ونرى الآن أنه من الأفضل استبدالها بالاسم التقليدي « الكآبة » .

الإخلاص الصرف يتمثل في رفض الخروج من الصور الأليفة والمريحة . هذه البنية هي التي سجلها سترومغرن في النموذج الطبعي اللزوجي عندما رأى في الإصرار صفة نموذجية أساسية[2] . وفي الرورشاخ يشكل الإصرار في مراحل الرائز مظهراً أساسياً للهاجس اللزوجي ، فأحد أجزاء لوحة الرائز يكرر ثلاث أو أربع مرات ويفسر بالرغم من تغير وضعية اللوحة . الهجاسي هو في الغالب من النوع الثرثار . نلاحظ في الغالب علاقة طبعية بين ثبات الأجزاء المدروسة وتناسق بعض التعابير مثل : « وفي نفس الوقت ، ومن جهة أخرى . . . »[3] هذا التساوق ليس تساوقاً طباقياً ، بل تناسقاً تماثلياً . والإصرار في النفي ، أو بالأحرى في النفي المزدوج ، ما هو في الواقع سوى هذا التناسق في التماثل ، فالمريض ينتقل دون أن يشعر من « مثل ذلك ، هو أيضاً » إلى « ليس ، لم » . وفي حالات الهجاس الأكثر حدة نجد تكراراً آلياً لبعض عناصر الرائز ، تكراراً لبعض الأجوبة التشريحية أو الأجوبة حول الألوان والأحجام أو ، في حالات الصرع الواضحة ، مواظبة على ترداد نفس التفاصيل[4] .

في حالات الصرع بالمعنى الدقيق للكلمة ، إحدى علامات المرض الثلاث التي تظهر من خلال رائز رورشاخ هي « عملية الإصرار » التي درسها غويردهام تحت اسم « الإدراك المثابر »[5] . وتتمثل هذه العملية في اختيار الشخص الذي لم يمس عنده الذكاء من لوحات الرائز للأجزاء التي لها نفس الشكل ، وفي تفسيره لها بصورة مختلفة : فأحد المرضى يختار مثلاً بصورة آلية كل أشباه الجزر ، بينما يركز آخر اهتمامه على الأشكال الدائرية . يظهر في هذه العملية إصرار إدراكي وخيانة لفظية . وقد نجد أيضاً عند المصابين بالصرع بعض حالات الإصرار الإدراكي والتفسيري معاً . هذا ما سماه بوفيه (Bouvet) « لزوجة الموضوع »[6] . ولا تترجم هذه اللزوجة بتكرار آلي دقيق لتفسير معين ، بل بتنوعات موضوعية يظهر من خلالها تشابه التفسيرات . وعلى سبيل المثال ، يكون أول تعليق على إحدى صور اللوحة : « رأس كلب » ، ثم تلي تعليقات أخرى على لوحات أخرى تتمسك في غالبيتها بنفس المحتوى الدلالي : « رأس حصان » ، « رأس أفعى » ، إلخ . وإذا ما قرر المريض لاحقاً أن يتكلم عن شيء آخر كالأزهار أو الطبيعة ، فإن الموضوع الأول يبقى ملازماً

---

(2) E. Strömgren, «Om dem ixothyme psyke», **Hopitals tidente,** Kopenhague, 1936, p.637-648.

(3) بوهم ، مصدر سابق ، الجزء الأول ، ص 287 .

(4) نفسه ، الجزء الثاني ، ص 400 .

(5) نفسه ، الجزء الأول ، ص 193 .

(6) نفسه ، الجزء الأول ، ص 192 .

تفكيره ويظهر بوضوح خلال فترة من الوقت .

من منا لا يرى أن لزوجة الموضوع ومثابرة الإدراك ما هما سوى بنيتي تعليب ضمن حاويات متشابهة وتمسك بالحميمية الخاصة بالنظام الليلي للصورة ؟ إن الفصول التي مررنا فيها بسهولة من البحر إلى السمكة المبتلِعة ، ومن المُبتلِع إلى المَبتلع ، من مهد الأرض إلى الكهف ثم إلى البيت فالآنية المختلفة الأحجام ، هذه الفصول لم تكن سوى تأكيد لتلك البنية العامة للتصور التي تظهر في لوحات رورشاخ . وفي تهيؤات الخيال . في كل الحالات يبدو التصور متفاني الإخلاص لسكينته البدئية ، الولادية والهضمية .

هذه المثابرة تجعلنا نوضح أيضاً الالتباس الذي غالباً ما وجدناه خلال الفصول الأخيرة بين المحتوي والمحتوى وبين المعنى المعلوم والمعنى المجهول للأفعال وللكائنات . وبغض النظر عن المعلوم والمجهول ، أي عن أن نعرف بالتحديد أي فاعل قام بأي عمل ، فإن الصورة المجانية للفعل المجرد تبقى واضحة وباقية . والديمومة المادية للفعلِ ذاته تؤدي إلى إهمال الصفات الإسمية أو النعتية . بنية الإصرار هذه تعطي شكلاً لكل هذه اللعبة التي تلتقي فيها الحاويات والمحتويات في نوع من اعتماد المعنى الفعلي للاحتواء إلى ما لا نهاية . من الناحية المادية ، يترجم التعلق العاطفي بالوطن الأم وبالمنزل والمقر بشيوع صور الأرض والعمق والبيت . وليس من قبيل الصدفة أن تكون الطبيبة منكوفسكا قد وجدت أن لوحات فان غوخ الذي كان مصاباً بالصرع تعكس هذا الوفاء ، من داخل البيوت الهولندية حيث يكثر الفلاحون من أكل البطاطا ، إلى الغرفة التي سكنها في منطقة أرل إلى أعشاش الطيور وأكواخ نيونن ومشاهد البروفانس التي تغمر الأرض فيها كل شيء وتحجب السماء شيئاً فشيئاً ، كل ذلك يستكمل بوفاء فنسان لأخيه ثيو . تظهر نفس البيئة إذن على صعيد ترابط الصور بالمضاعفة والنفي المزدوج والتكرار ، وعلى صعيد الإدراك الحسي من خلال المثابرة .

2 ـ اللزوجة والالتصاق

البنية الثانية ـ التي تظهر كنتيجة طبيعية للأولى ـ هي لزوجة والتصاق أسلوب التصور الليلي . وهذه الصفة فاجأت علماء النفس في الدرجة الأولى عندما أعطوا لبعض النماذج النفسية تسميات مشتقة من مصادر تعني اللزوجة أو الصمغ أو الغراء[7] . وتظهر هذه اللزوجة في ميادين متعددة : إجتماعي وعاطفي وإدراكي

(7) هي التي طلقنا عليها ، على التوالي ، تسميات « الهاجس الالتصاقي » (glischroïdie) =

وتصويري . لقد رأينا سابقاً كم أن لزوجة الموضوع مهمة لأنها تملي تفكيراً غير قادر على التمييز ومحصوراً فقط بتنوعات مبهمة حول موضوع واحد . الهاجس اللزوجي ينم دائماً عن « إمكانية فرز ضعيفة جداً »[8] . هذا الهاجس اللزوجي قد يظهر أيضاً على الصعيد الاجتماعي . ذلك ما دفع كرتشمر(Kretschmer) إلى التحدث عن «تناذر مفرط بالاجتماعية» عند اللزوجي[9]. وفي رائز روشاخ تعكس الكمية الكبيرة لأجوبة الأشكال والألوان لزوجة عاطفية[10] وعند فان غوخ نجد أيضاً ذلك الميل الدائم نحو الارتباط بصداقة أو تشكيل مجموعة شبه دينية في « منزل الأصدقاء » ، أو إنشاء « تعاونية الرسامين »[11] . ولكن المظهر الأهم للزوجة هو بنية التعبير واللغة . فبحسب تجربة مينكوفسكي « كل شيء يرتبط ويختلط ويلتحم عند المصاب بالصرع »[12] ، وكل شيء يجد بالتالي امتداداً طبيعياً نحو الكوني والديني . هكذا يكون الصرع البنية المتعارضة مع الانشطار الفصامي . « لقد رسم فان غوخ كثيراً من الجسور التي تتميز بصفة مشتركة ، أي أن الاهتمام ينصب على الجسر »[13] . من ناحية أخرى ، تمتاز الأعمال الأدبية لهذا الرسام باهتمامات دينية قوية .

في التعبير الكتابي يتميز « النظام الليلي » للربط واللزوجة باستعمال الأفعال ، وخاصة الأفعال التي تستوحي معناها من هذه البنية الالتصاقية : ربط ، شد ، لحم ، قرب ، ضم ، عانق ، دلى ، إلخ . . . بينما تكثر الأسماء والنعوت في التعبير الفصامي . وهذا الأخير قد يكون غامضاً لأنه يميل نحو تجريد من النوع المجازي بينما يتميز الهاجس الالتصاقي بالمبالغة حتى الإبهام وبالإفراط في استعمال الأفعال وفي تحديد التفاصيل . هنا أيضاً نجد برهاناً آخر على قلة أهمية الفاعل بالنسبة للصيغة التي يعبر عنها العمل المؤدى .

من جهة أخرى ، يركز أسلوب الهجاس الالتصاقي كثيراً على استعمال تعابير مثل « على » و« بين » و« مع » وكل التعابير التي تنشىء صلات بين الأشياء أو الصور

= و « الهاجس اللزوجي » أو « اللزوجية » (ixothymie) ، ولقد سبق التعريف بهذه الأمراض النفسية في الفقرة السابقة من هذا الفصل (المترجم) .

(8) بوهم ، الجزء الأول ، ص 284 .

(9) برزيلوسكي ، مصدر سابق ، ص 5 .

(10) بوهم ، الجزء الأول، ص 586 .

(11) Van Gogh, **Lettres à Théo,** 10 mars, 1888.

(12) Minkowski, **Schizophrénie,** P. 209.

(13) F. Minkowska, **De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants,** Catalogue expos, Musél Pédagogique . Paris, 1949, P. 21.

المنفصلة منطقياً . ويلاحظ منكوفسكي أن رهاب الانفصال يتمثل في الرورشاح بتشويه اختلاطي للوحات التي تكون فيها الألوان والأشكال محددة بوضوح وموضوعية[14] . ففي اللوحة الثامنة مثلاً، والتي تمثل دائرتين بينهما حروف، يرى المصاب بالصرع « حيواناً يتسلق من نقطة رمادية الى نقطة حمراء » ، وعن اللوحة التاسعة حيث تتلاصق ثلاثة عناصر دون أي رابط منطقي سواء من ناحية الشكل أو اللون يجيب المريض : « هذا رأس خروف . . . هذه نار . . . هذه نار تشتعل فوق رأس خروف » . وكما يستنتج منكوفسكي ، فإننا نجد في هذه الأجوبة « تعبيراً عن ميل للربط العشوائي بين أجزاء اللوحة لمجرد أنها تتلامس ، ولتوحيدها ضمن مجموعة دون إعطاء أية أهمية لدقة أشكال تلك الأجزاء ، الامر الذي يفرض نفسه على الناظر اليها »[15] . هذا الرفض القاطع لفصل الأشياء وعزلها يظهر أيضاً في لوحات فان غوخ الذي كثيراً ما وصف « بالكونية » . وهذا ما يتيح لنا أن نميز من النظرة الأولى لوحة للرسام سورا (Seurat) تتميز بالتقنية التحليلية عن أعصار الرسم عند فان غوخ الذي تختلط فيه الأشياء وتتداخل المادة المرسومة مما يجعل اللوحة وكأنها « مكنّسة » بحركة الفرشاة أو مغمورة بموجة متواصلة من الرسم الهائج والحنون معاً . عالم فان غوخ التشكيلي والرسمي ، إذا ما قورن بالمفهوم التحليلي لفصامي مثل سورا ، أو بالاحرى بالعالم المفكك والمحدد والواضح والصلب لذهاني مثل دالي ، أو لتجريدات موندريان (Mondrian) الهندسية ، لوجدنا أنه يمثل تسلط اللزوجة . وفي الواقع فإن فان غوخ وأتباعه « المتوحشين » (Les Fauves) هم الذين جعلوا الرسم الزيتي يتحول الى عجينة لزجة ويتخلى عن كونه لوناً أقرب الى الشفافية[16] .

ولكن ما يجب أن نلاحظه هو أن هذه البنية اللاصقة هي قبل كل شيء أسلوب تلطيف مدفوع الى حدوده القصوى ، أسلوب عكس المعنى . فبينما كانت البنى الفصامية تعرف على أنها بنى الطباق أو حتى الاطناب الطباقي ، تبدو مهمة الربط وتخفيف التناقضات والتخلص من النفي بالنفي ذاته قادرة على تشكيل تلطيف مبالغ فيه يدعى « إنعكاس المعنى » . وفي اللغة الصوفية يتلطف كل شيء : يصبح السقوط هبوطاً والالتهام ابتلاعاً ، وتتلطف الظلمات لتضحي ليلاً والمادة لتصبح أماً والقبور لتتحول الى مساكن مريحة والى مهود . هذا ما يحدث عند كبار المتصوفين الذين

---

(14) مينكوفسكي ، مصدر سابق ، ص 219 .

(15) نفسه ، ص 21 و 24 .

(16) Ziloty, **La découverte de Jean Eyck et l'évolution du procédé de la peinture à l'huile du Moyen Age à nos jours,** Floury, Paris, 1941, P. 235 sq.

يجعلون لغة الجسد تخفي دلالة الخلاص ويستعملون نفس الكلمة للتعبير عن الخطيئة والثواب .

3 ـ الواقعية الحسية

البنية الصوفية الثالثة تتمثل في الواقعية الحسية للتصورات أو بالاحرى في حيوية الصور . هذه الصفـة هي التي جعلت كثيراً من علمـاء الطبـائع والنمـاذج البشريـة يجابهون مصاعب جمة . فبحسب تعابير يونغ كل شيء يدفعنا الى اعتبار أن البنيتين السابقتين تختصان بميزات انطوائية ملحوظة، وأن اللزوجة والتوجه الديني المرتبط بها يمكن أن تؤدي للاعتقاد بأن التصوف هو عملية ارتداد الى الذات[17] . ولكن هذه البنية الثالثة تبدو وكأنها تقرب الخيال الصوفي من « تيار الوعي » عند جيمس أو من نماذجية عالم الجمال ورينغر (Worringer)[18] . لا نريد أن نركز هنا على صعوبات وخلافات علم النماذج ، ولكننا نستطيع أن نلاحظ أن البنى الانموذجية الصوفية تلتقي بسهولة مع صفات النمـاذجية ، مـع حيويـة التصورات الصـوفية ، حسية كانت أم خيالية . ويرسخ رائز رورشـاخ هذه البنية عندما يؤكد أنه يوجد في كل وعي لزوجي نوع من حميمية « دينامية ولونية »[19] . أي أنه يقدم ارتيازاً فيه نسبة مرتفعة من الاجوبة الحسية الحركية ومن أجوبة الالوان . وفي المقابل فإن نفس الارتياز يظهر غياباً تاماً لأجـوبة « الشكـل العام » وذلـك ما يبين غيـاب التركيبات التجريـدية . أمـا عنـد اللزوجيين ، فإن الرورشاخ يكشف عن تنوع كبير في أجوبـة الألوان . هـذا التناقض التصنيفي هو الذي دفع مينكوفسكي الى التفريق بين نموذج « الصرعي ـ الحسي » ونموذج « الفصامي ـ العقلاني »[20] . ومن جهتنا فإننا لن نصل الى هذا الحد ، بل سنقول ببساطة أن استنتاجات مينكوفسكي تفرض نفسها في دراسة البنى الصوفية . « يعيش الحسي في المادي ، بل في المفرط في الماديـة ، ولا يستطيـع الانفصال عنـه . فهو يشعـر أكثر ممـا يفكر ويتـرك نفسه ينقـاد في حياتـه بموهبـة الاحسـاس بالاشخاص والأشياء عن قرب »[21] . وليست وسيلة « الاحساس عن قرب » سـوى « قابلية الحدس »التي يجعل منها بوهم إحدى مزايا الموهبة الفنية[22] . هذا الحدس

---

(17) Jung, **Types psychologiques,** P. 294.

(18) James, **Pragmatisme,** P. 27, 30; Worringer, **Abstraktion und Einfühlung,** P. 192.

(19) بوهم ، الجزء الثاني ، ص 451 .

(20) مينكوفسكي ، ص 200 ـ 203 .

(21) نفسه ، ص 204 .

(22) بوهم ، الجزء الأول ، ص 240 .

لا يداعب الاشياء من الخارج ولا يصفها ، بل يدخل فيها ويمنحها الحياة . من هنا كانت كثرة الاجوبة الحسية ـ الحركية في رائز رورشاخ : « حركة لا تقتصر على مجرد انتقال الاشياء في مسافة ما ، بل هي ، في ديناميتها الأساسية ، تستبق الشيء وتفرض نفسها على حساب تحديد الشكل . . . »[23] ومن هنا كانت الاسبقية ، في كل ارتيازات هذه البنية، للأجوبة الحسية ـ الحركية ولأجوبة الألوان على أجوبة الأشكال الهندسية . ومن هنا أيضاً كان غنى هذه البنية وتلاقيها الطبيعي مع جوهر الخيال الذي هو قبل كل شيء تصور للنسق الدينامي للحركة .

لقد أشار كثير من الكتاب الى السهولة التي تحول بها التخيلات اللزوجية تصوراً ما إلى « صور » وليس الى أشكال أو مخططات تجريدية . صور ليست على الاطلاق نسخاً عن الشيء ، ولكنها ديناميات « معاشة في عفويتها البدائية . صور هي عبارة عن إبداع وليس عن تصوير»[24] .

من منا لا يرى كم تنطبق هذه اللوحة النفسية على فان غوخ ، ذلك الرسام المصاب بالصرع ؟ إن كل أعماله ، ابتداء من مرحلة باريس ، هي أجوبة ألوان هائجة لا يصدر عنها سوى الافراط اللوني للرسامين « المتوحشين » . ثم ان كل الكتابات الرسمية ، التي تعج بالفواصل والعواصف ، لرسام دوار الشمس تولد عند المشاهد إحساساً بحركة دؤوبة تمنح الحياة للكون بمجمله ، وحتى لأكثر ما في الطبيعة الميتة من جماد. ما علينا سوى مراجعة رسائل الرسام لنتبين ثبات رؤيته اللونية، ففي كل صفحة تقريباً يستوقفنا وصف يمجد ألوان منظر أو مشهد أو نسمع ذلك «الصدى الحميمي الذي ترسمه أحاسيس رسام « مقهى الليل » . فليست الالوان والاحساس بها عناصر «تحدد» الشيء وحسب، بل هي أيضاً تكشف مغزاه الحميمي ورمزيته الشعورية . وفان غوخ يعرض في كثير من رسائله دلالات الالوان كلها ، فيبين ان إحساسه المفرط باللون يوصله، بمفارقة غريبة، إلى جوهر الأشياء والمخلوقات[25]. ولوحات فان غوخ هي مثال ساطع عن توصل الشراهة اللونية التي عرف بها الانطباعيون الى أعماق صوفية شبيهة بما هو موجود عند غريكو أو رامبرانت . إن اللمحة الانطباعية تتحول الى مادة ، الى جوهر ، دون ان تعود الى موضوعية « اللون المحلي » . وليست كل أعمال فان غوخ بعيدة ، من وجهة النظر هذه ، عن مسيرة

---

(23) مينكوفسكي ، ص 204 .

(24) نفسه ، ص 205 .

(25) في رسالة بتاريخ 8 سبتمبر 1888 يقول فان غوغ : « الرسم كما هو الآن يعد بأن يكون أكثر عفوية وأكثر موسيقى وأقل زخرفة ونحتاً ـ وهو يعدنا أخيراً باللون » . (Van Gogh, Lettres).

التوصل الى « حجر الفلاسفة » عند الخيميائيين ، فحتى أزهار دوار الشمس تصبح في لوحاته تعبيراً عن صرخة بروميثيوس المقيد في أعلى الجبل بعد أن سرق نار الآلهة ، مثلما يمثل اللون عند ذلك الرسام الهولندي الآخر فيرمير فجر حالة الهيجان التي تميز القطب السالب للصرع[26] .

4 ـ التصغير

البنية الرابعة ، الوثيقة الصلة بالثلاث السابقات ، تبدو لنا متمثلة في الميل نحو التصغير في تصورات « النظام الليلي » . فلقد ركز علماء النفس جميعاً[27] على « دقة » و« تفصيلية » الشخصيات اللزوجية ، إذ أن هذا الطراز البطيء التفكير يتعلق بالتفاصيل الدقيقة دون أن تكون له رؤية إجمالية ، فهو يجهد في التركيز على التفاصيل وفي مناقشتها وتحليلها بتوسع . وفي الاجوبة على رائز رورشاخ[28] يظهر تعلق اللزوجي بالتدقيق والتفصيل بوسائل عديدة ، أولها عدد الاجوبة الذي يفوق المعدل العام . فيظهر اللزوجي وكأنه يخشى دائماً أن يفلت منه أي تفصيل . كما تتمثل دقة اللزوجي الوصفية في شيوع الاجوبة التشريحية ، وترتبط هذه الدقة التشريحية بالمثابرة والقوالب الناتجة عنها[29] . وفي النهاية ، فإن أكثر ما يلفت النظر في الارتياز الالتصاقي هو العدد الكبير للاجوبة « الاجمالية » أو « ذات التفاصيل العامة» المنطلقة من تفصيل دقيق أو من عنصر صغير في الصورة . ويلاحظ غيردهام[30] أن الاصرار على المحتوى الاجمالي لجواب معين مرتبط دائماً بتفصيل بسيط من الجواب ، وبصورة عامة بتفصيل تشريحي . هذه البنية التصورية الملفتة للنظر تستحق أن نتوقف عندها . فهي تعني أن المريض يُدخل في عنصر إدراكي أو تصوري مختص دلالة أوسع بكثير . وهي تكمل الكونية الملازمة للزوجة التصور بعملية تصغير حقيقية للكون . هنا يصبح التفصيل الصغير ممثلاً للمجموع .

كثيراً ما وجدنا سابقاً عملية المثابرة التصغيرية هذه ، ولكن لعبة الاحتواء المتوالي في « النظام الليلي » تجعل القيمة مرتبطة دائماً بالمحتوى الاخير ، بالعنصر

---

(26) مينكوفسكي ، المصدر السابق ، ص 199 .

(27) بوهم ، المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص 286 ؛ سترومغن ، مصدر سابق ، ص 640 و 642 .

(28) بوهم ، نفس المصدر ، الجزء الثاني ، ص 286 ، 451 .

(29) نفسه ، ص 400 .

(30) يذكره بوهم ، المصدر السابق ، الجزء الثاني ، ص 451 .

الأصغر والاشد تركيزاً . وكما هي الحال في الكاليفالا فإن الشرارة الصغيرة هي التي تعطي المعنى لمختلف الحاويات وصولاً الى الحاوي العام الذي هو الكون . تلك أيضاً هي حال الملح أو الذهب كمادة فاعلة تلعب دور مصغر للكون تتواجد من خلاله المعادن وكل عناصر الكون الرحيب . وليس بغريب أن تكون الاشكال في هذه البنية « بشعة » ، أي مشوهة بفعل استعمالاتها النهارية و« السليمة » ، فعلى هذا المستوى الصوفي ليس الشكل هو المهم ، وإنما المادة ، إنما الجوهر . ولقد رأينا أن الوعاء المحتوي يصبح في النهاية قليل الأهمية عندما تغمرنا نشوة المحتوى .

لقد بينا سابقاً من خلال أمثلة ملموسة عن التخيل ان تعاكساً تاماً للصور يحدث في البنية الصوفية، فما هو أدنى يأخذ مكان الاعلى ، والاولون يصبحون الاخيرين ، وقدرة عقلة الاصبع تنتصر على قوة الغول والعملاق . ونستطيع أن نجد هذا الميل الدائم نحو الانقلاب الكوني ، إنقلاب الضعفاء ، عند دوستويفسكي ، ذلك الكاتب المصاب بالصرع ؛ كما نجد عملية إعطاء الأهمية الأولى للمحيط المادي أو الاجتماعي ، للمسكن البشري ، عند بلزاك واميل زولا . وهذا التوجه الأخير ، بالرغم من كل المظاهر الي تبدو وكأنها تعطي الاولوية للمحتوى ، يقلب طرق التفكير الروائية التقليدية ويفضل ما كان أقل أهمية ، أي مادية المحيط ، على ما كان يأخذ دائماً مكان الصدارة ، أي المشاعر الانسانية . لكن أعمال فان غوخ هي التي تقدم لنا المثال الاسطع على « تصغير الكون » . لان المفارقة تجعل من هذه الاعمال العالمية ، هذه اللوحات التي تبني كوناً بكامله من غشاوة عجينتها السميكة ، تعطي الافضلية « للمواضيع الصغيرة » . وهذا ما يأخذه عليه الرسامون كما يأخذه محبو « عرس كانا » والتشكيلات الاخرى المتعددة . إن لوحات الطبيعة الجامدة : القناني والكؤوس المفرطة في واقعيتها ، التوراة الموضوعة وحيدة فوق طاولة ، زوج القباقيب أو الاحذية ، الملفوف والبصل ، والمقعد ، كل ذلك يتعرى من عمليات التجميل والاخراج التي تميز أعمال رسام باروكي مثل سيزان . إن المواضيع عند فان غوخ تعتمد على القدرة التعبيرية أكثر من اعتمادها على المساحة الزخرفية . وهذا ما يجعل أزهاره الشهيرة : دوار الشمس ، الورود ، السوسن ، التي تكملها « عين الطاووس » و« ورود الخنفساء » في مجموعة فنسان وليم فان غوخ ، ما يجعلها تستدعي مقارنة فورية مع رسم الكواشو (Kwachô)[31] ـ أزهار وطيور ـ عند الفنانين اليابانيين والتاويين .

---

(31) Hillier, **Les Maîtres de l'estampe japonaise,** Phaidon, London, 1954, P. 25.

إن رسم الكواشو ، مثل مصغر الحديقة في معبد الشنتو ، هو مصغر للكـون مليء بالمعاني الشعورية العميقة . وليس من قبيل الصدفة أن تكون تعبيرية فنسان فان غوخ دائمة التأثر برمزية اللون في الشرق الأقصى ، وان يوجد التصغير التلخيصي أيضاً في مشاهد رسام مدينة ارل : ليس فقط بالدلالة التعبيرية التي يحمّلها ـ على طريقة أساتذة الرسم التاويين والزن (البوذيين اليابانيين) ـ لكل تصوير للطبيعة ، بل أيضاً بنفس إرادة تلخيص منظر ببعض عناصره المعبرة كما كان يفعل « تشانغ ـ فانغ ـ يو » أو « هيا ـ كوي » اليابانيان . إن فن التلطيف قريب جداً من توجهـات قلب المعاني ، فحقل قمح أو شجرة سرو واحدة أو أحد مرتفعات حديقة دوبيني (Daubigny) أو عربة أو صخرة أو بعض جذوع الاشجار المزنرة باللبلاب كافية عند فان غوخ للتعبير عن الكون بأسره كما كانت شجرة خيزران أو صنوبر يتلاعب بها الريح ، أو بضع قصبـات على الشاطـىء تكفي الرسام الياباني . إن التلميح الدقيق من خلال موضوع مقتضب هو ، كالتلطيف ، عند فان غوخ أو عند سيشو (Sesshû) علامة تخيل تصغيري .

ومن الممكن أن نـدخل ضمن هـذه البنية التصغيـرية كـل فن رسم المناظـر الطبيعية . فرسم « الشان ـ شوي » (المياه والجبـال) التاوي أو الصيني مـا هو في النهاية سوى مندلى تصويرية ، سوى كون مصغر يكثف أمام التأمل كل مادة الكون من صلابة الصخر إلى عذوبة المياه[32]. وفي الغرب ذاته فإن المنظر الطبيعي نشأ شيئاً فشيئـاً عن الايقونـات المقدسـة والانسانيـة الشكل ثم احتفظ من الايقـونة بمعنـاها التلميحي وبإرادة تكثيف تأمل أو قدرة ضمن مسافة صغيرة تسهل السيطرة عليها . حتى إن أحد أنصار المنظر المركب وهو أ . لوت (A.Lothe) يجد نفسه مضطراً للاعتراف « باختصار الكون في مسافة صغيرة ذات بعدين »[33] . وأخيراً فإن موهبة رويسدايل (Ruisdaël) أو كـورو (Corot) أو سيـزان أو كلود مـونيـه ليست بعيـدة عن مـوهبـة « الإيكيبانا » (Ikebana) التي تلخص وتختصر الكون بكامله ضمن باقة زهر أو حديقة صغيرة .

إن المنظر الطبيعي المرسوم هو دائماً كون مصغر : من النـاحية التكـوينية لا يمكنه أن يحلم بتشابه في الابعاد أو بتضخيم النموذج . ونستطيع القول أيضاً أن البنى المفضلة عند ثقافة معينة تظهر من خلال رسومها الأيقونية : فالثقافات ذات التوجه « النهاري » تمتاز بالصورة البشرية وتميل الى تضخيم صور أبطالها ومآثرهم ، بينما

(32) P.C. Swann, **La Peinture chinoise,** Tisné, Paris, 1958, P. 9, 49, 63.

(33) A. Lothe, **Traité du paysage,** Floury, Paris, 1941, P. 10.

تميل الثقافات ذات التوجه الصوفي والشعور بالتوافق الكوني الى تفضيل الصور الطبيعية ، وهذا ما يؤكده على الاقل شعر القديس حنا الصليبي كما تؤكده الرسوم المائية في الشرق الاقصى . وهذا ما يفسر بطريقة أشمل لماذا كان الاحساس بالطبيعة وتعبيره الرسمي أو الموسيقي أو الادبي يظهر دائماً بشكل صوفي : فالطبيعة « الشاسعة » **لا يمكن الاحاطة بها أو التعبير عنها إلا إذا صغرت ، إذا اختصرت في** عنصر تلميحي يلخصها ويكثفها ثم يحيلها الى مادة حميمية .

5 ـ خلاصة

نستطيع القول باختصار ان أربع بنى صوفية للخيال تظهر بسهولة في « النظام الليلي » : أما الاولى فهي **الاصرار** والمضاعفة اللتان تعبر عنهما رموز الاحتواء وما ينتج عنها من مضاعفة ونفي مزدوج . وأما الثانية فهي تلك **اللزوجة** الملطفة التي تلتصق بالاشياء وبصورها معترفة « بوجه حسن » للاشياء هو استعمال قلب المعنى أي رفض بت وفصل وثني الفكرة ضمن نظام الطباق الذي لا يهادن . والبنية الثالثة ليست سوى حالة خاصة من الثانية ، وهي التعلق **بالمظهر الحسي** الملون والحميمي للأشياء ، بالحركة الحياتية للمخلوقات . وتظهر هذه البنية في المسار الخيالي الذي يغوص في حميمية الأشياء والكائنات الحية . وفي النهاية فإن البنية الرابعة والتي هي بنية التكثيف ، بنية **المختصر التصغيري** ، تكشف بصراحة عن الانقلاب التام للقيم وللصور ، والذي عودتنا عليه أوصاف « النظام الليلي » للتصورات .

ولكن الرموز التي درسناها حتى الآن في الفصول الأخيرة تدعونا هي وبناها النفسية الى التعمق أكثر بدراسة « النظام الليلي » . ذلك أن هذه الصور الليلية للاحتواء والحميمية ، وعمليات التعاكس والتكرار ، وجدليات التقهقر والعودة ، تدعو الخيال الى اختراع حكاية تروي مراحل العودة المختلفة .

الخيال الليلي مدعو اذن الى الانتقال من سكينة الهبوط والحميمية التي كان يرمز اليها الكاس ، الى المأساوية الدورية التي تنتظم فيها أسطورة العودة ، أسطورة مهددة دائماً بإغراءات التفكير النهاري بعودة ظافرة ونهائية . ومضاعفة المحتوي بالمحتوى والكاس بالشراب تدفع بالاهتمام الخيالي الى التمركز حول تركيب مأساوي للعملية بكاملها وحول المحتوى الحميمي والصوفي . هكذا ننتقل دون أن ندري من رمزية الكأس الصوفية الى رمزية الدرهم الدورية .

القسم الثاني
بين الدرهم والعصا

« أعيـادنا . . . هي حـركة الابـرة التي
تستخدم لربط أجزاء سقيفة القش لكي
تشكل سقفاً واحداً ، كلمة واحدة »

موريس لينهارت

الفصل الأول
الرموز الدورية

مقدمة : السيطرة على الزمن

لقد سبق ولاحظنا أن الموقف الأكثر جذرية « للنظام الليلي للخيال » يكمن في الانغماس ضمن حميمية مـادية والاستقـرار من خلال نفي النفي في سكينـة كونيـة معكوسة القيم ومتخلصة من الخوف بواسطة التلطيف . ولكن هذا الموقف النفساني يتصاحب دائماً مع تكرار الزمن . فالتصغير والاحتواء والمضاعفة ليست سوى انعكاس في المكان لأمنية أساسية هي السيطرة على المصير من خلال تكرار اللحظات الزمنية ، والانتصار الحاسم على كرونوس ليس بواسطة الصور والرموز السكونية فقط ، وإنما بالتأثير المباشر على جوهر الوقت ذاته ، بتدجين الزمن . والانموذجات والصيغ التي تتمحور حول هذه الرغبة الاساسية قوية لدرجة أنها تتوصل في ميتولوجيات التطور وفي معتقدات وفلسفات التاريخ ، إلى اعتبار نفسها حقيقة واقعية ومادة مشروعة للمطلق ، وأنها ترفض أن تكون مجرد رواسب تجسد بنى معينة ، أو مجرد خيالية .

لقد كانت أولى مبادرات الخيال الليلي تتمثل في الحيازة على نوع من البعد الثالث للمدى النفسي ، لباطنية الكون والمخلوقات التي نهبط فيها ونغوص بسلسلة من الوسائل كالابتلاع والخيالات الهضميـة أو الولاديـة والتصغير والاحتـواء ، تلك الوسائل التي يتمثل رمزها الانموذجي في الحاوي بشكل عام ، في الكأس الذي يرتبط بدوره بخيالات المحتوى وبالمواد الغذائية أو الكيميائية التي يحويها ؛ أما الآن فإننا نجد أنفسنا ضمن كوكبة من الرموز التي تدور جميعها في فلك السيطرة على الزمن نفسه . وتقسم هذه الرموز إلى فئتين، بحسب التركيز على القدرة [illegible] على تكرار المراحل الزمنية وعلى الامسـاك الدوري بـزمام المصيـر ، [illegible]

والتطوري للمصير ، أي على البلوغ الذي يستدعي الرموز البيولوجية والذي يجعل الزمن والمخلوقات تمر به من خلال مراحل التطور المأساوية .

لقد اخترنا لتجسيد هذين المظهرين للخيال الذي يجهد في السيطرة على الزمن صورتين من لعبة التاروت تلخصان كل من جهتها حركة القدر الدورية والتقسيمات الدائرية للزمن والاتجاه الصعودي للتقدم الزمني : **الدرهم والعصا** . والدرهم هو الذي يدخلنا في صور المراحل وفي التقسيمات الدائرية للزمن : الحساب السداسي أو الاثنا عشري أو الثلاثي أو الرباعي للدائرة . أما العصا ، التي هي مختصر رمزي للشجرة المتشعبة فهي شجرة إسحاق التي تمثل الوعد بالسلطان .

سوف نجد أمامنا من جهة أنموذجات ورموز العودة ، المتمحورة حول صيغة الطور التواترية ، ومن جهة أخرى الرموز والانموذجات التبشيرية، الرموز التاريخية التي تمثل الثقة بمخرج نهائي من مخاطر الزمن المأساوية والمتمحورة بدورها حول نسق التطور الذي ما هو ، كما سنرى ، سوى طور مقتضب أو بالأحرى مرحلة طور أخير تنضوي فيه كل الأطوار الأخرى كصور وتصاميم للحساب الأخير .

والفئتان الرمزيتان اللتان ترتبطان بالزمن لتهزمانه تلتقيان في قاسم مشترك هو أنهما « حكايات » أو « قصص » حقيقتها الأساسية ذاتية واسمها الشائع والمعروف « أساطير » . إن كل رموز قياس الزمن والسيطرة عليه تتجه نحو المسير باتجاه خط الزمن ونحو كونها اسطورية . وهذه الأساطير هي بشكل شبه دائم « أساطير تأليفية » تحاول أن توافق بين المتناقضات التي يطرحها الزمن : الرعب أمام الزمن الهارب ، القلق أمام الغياب، الأمل باكتمال الزمن والثقة بالانتصار على الزمن. هذه الأساطير ، بوجهها المأساوي ووجهها الظافر ، سوف تكون جميعاً **تمثيلية** ، بمعنى أنها تعرض لنا على التوالي الدلالات السلبية والدلالات الإيجابية للصور . تنطوي الأنساق الدورية والتقدمية إذن ، وبشكل شبه دائم ، على محتوى أسطورة تمثيلية .

1 ـ الدورة القمرية

إن المضاعفة الرمزية والمثابرة البنيوية تنطويان دائماً على إمكانية التعاكس . والنفي المزدوج هو في الأصل مخطط للتعاكس . وليس هناك سوى خطوة تفصل مضاعفة المكان وأنساق الانعكاس ورموز الاحتواء (في المندلى مثلاً) عن التكرار الزمني ، فالقواعد الميتولوجية لكل الحضارات ترتكز على إمكانية تكرار الزمن . « هكذا فعل الآلهة ، وهكذا يفعل البشر » . هذه الحكمة البراهمانية[1] يمكن أن

(1) Eliade, **Mythe de l'éternel retour**, p.45.

تشكل افتتاحية كل توجهات التكرار الطقوسية والشعائرية التي تحقق الانتقال من مضاعفة الفعل الصرف الذي يختلط فيه المعلوم والمجهول ، إلى تكرار للزمن يدل عليه تغير زمن الفعل في قواعد اللغة . فالمضارع يكرر زمن الاستمرارية (كان + المضارع) كما يضاعف البشر الآلهة ، وبينما كان التصوف يميل إلى قلب المعنى فإن التكرار الدوري يفتتح الوصف التصويري . وكما يقول الياد في كتابه المهم « أسطورة العودة الدائمة » فإن « الانسان لا يفعل سوى تكرار عملية الخلق ، وروزنامته الدينية تختصر في مسافة سنة كل المراحل التكوينية التي حدثت منذ بدء الخليقة »[2] . بعد ذلك يركز عالم الديانات في فصل مخصص لـ « تجدد الزمن »[3] على موضوع التكرار « السنوي » للطقوس وللمؤسسة السنوية العالمية والأنموذجية .

تشكل السنة النقطة المحددة التي يتحكم فيها الخيال بمرور الوقت من خلال صورة مكانية . السنة تعطي للزمن صورة دائرية . ويستخلص غوسدورف عدة نتائج أونطولوجية من هذا التحكم الهندسي بالزمن . « للروزنامة بنية دورية ، أي دائرية » . ذلك ما يدفع به إلى التركيز على « دائرية » الوجود التي قد تكون شكلت الأنموذج الأونطولوجي لفلكية الحياة (astrobiologie) : « الزمن الدوري والمقفل يؤكد في المتعدد رقم الواحد وغايته » . من هنا يبدو هذا الزمن الطوري وكأنه يلعب دور « مبدأ هوية ضخم غايته تقليص تناقضات الوجود البشري »[4] . هكذا نجد التباين بين الزمان والمكان يختفي لسبب بسيط هو أن الدورة تحول الزمان إلى مكان . والدورة تؤدي نفس المهمة التي يعطيها برغسون للساعة أو للمنبه : فهي انعكاس مكاني للزمن ، هي وضع يد جبري (بالمعنى الفلسفي) ومطمئن على حتمية المصير المزاجية . ما يهم في موضوع الروزنامة هنا ليس محتواه ، أي مدة الساعات أو الأسابيع أو الشهور ، وإنما قدرته على تحديد واستعادة الفترات الزمنية . « إن إحياء الزمن بصورة دورية يفترض ، كما يقول الياد[5] ، بشكل صريح أو ضمني ، خلقاً جديداً . . . استعادة لفعل التكوين » ، أي إلغاء للقدر كحتمية عمياء . العام الجديد هو بعث للزمن ، هو خلق مكرر . ويتمثل أحد براهين إرادة الخلق هذه بالاحتفالات الصاخبة التي ترمز إلى العماء البدائي والتي تنتشر بصورة شبه عالمية في الحضارات التي تعتني بالتقويم الزمني : عند البابليين واليهود والمكسيكيين تقام الاحتفالات

---

(2) نفس المصدر ، ص 46 .
(3) نفس المصدر ص 81 ـ 147 .
(4) Gusdorf, op. cit, P. 71 sq; Coudere, **Le Calendrier,** P.U.F. 1946, P. 15.
(5) الياد ، المرجع السابق ص 86 .

المتهتكة في يوم دون رقم ودون اسم يباح فيه الصخب والإفراط في التهتك . أول مرحلة في احتفالات التجديد عند البابليين تمثل العلماء الذي تلغى خلاله كل القيم والأعراف وتذوب في خليط بدائي . « يمكن إذن للأيام الأخيرة من السنة أن تمثل هيولى ما قبل الخلق سواء في الإفراط بالجنس والشراب أو بالإكثار من استعمال كلمات تعبر عن الغاء الزمن »(6) . واستبعاد النار من الاحتفالات يرمز بطريقة مباشرة إلى اعتماد « نظام ليلي » انتقالي . يظهر إذن في رمزية تكرار الزمن التي تشكلها السنة وطقوسها ، ميل لدمج المتناقضات ، كما يظهر مزيج يساهم فيه الطباق الليلي بتشكيل تناغم بين كل الأشياء . هذه الصفة المزجية التي تلغي الحدود بين المتناقضات تجعل دراسة الأساطير الرامزة للتكرار أدق من دراسة رموز الفصل أو الحميمية التي كان التوجه الأحادي فيها سهل الاكتشاف نسبياً ، فكل تآلف ، مثل كل جدلية ، هو عرضة للالتباس بطبيعته .

ما من أحد أوضح عملية اختصار الزمن في حيز مكاني أكثر من روزنامة المكسيكيين القدماء . ونستطيع القول أن هؤلاء قد عمموا صورة الدورة على مجمل المسيرة الزمنية . فالسنة الشمسية لا تقاس عندهم بمسافة مسيرة الشمس فقط ، بل إن الزمن يقاس عندهم ويفهم من خلال الجهات الأربع الأساسية(7) . فمن جهة تسند كل جهة إلى يوم من أربعة من الأسبوع ، أي خمسة وستين يوماً من السنة الدينية ، ثم تتحكم كل جهة بأسبوع من أصل أربعة ، أي خمسة أسابيع من أصل عشرين تتألف منها السنة . ومن جهة أخرى فإن سنة شمسية من أصل أربع ، أي ثلاث عشرة سنة من اثنتين وخمسين سنة، تؤلف القرن عند هنود الأزتاك. نتوصل هكذا إلى تقسيم رباعي « دائري » للزمن معتمد على تقسيم رباعي للجهات الأصلية : السنوات الاثنتان وخمسون من « القرن » تقسم إلى أربع مراحل من 13 سنة ، وكل سنة تقسم بدورها إلى أسابيع من 13 يوماً . . . « هكذا تدور بصورة مستمرة ، وعلى كل المستويات ، لعبة تأثير الجهات الأربع »(8) . وهذا التلاقي بين المؤثرات المكانية يهدف بالتأكيد إلى نزع المأساوية عن جريان الوقت : « ان قانون الكون هو تلاحق صفات متميزة ، منفصلة بوضوح ، تسود ثم تختفي ثم تعود إلى الظهور بصورة مستمرة »(9) . هذا الزمن « التاريخي » ، إذا استطعنا القول ، يندرج بدوره ضمن زمن

---

(6) نفس المصدر ص 93 و 100 .

(7) Soustelle, **La Pensée cosmologique des anciens Mexicains**, P. 83 sq.

(8) نفس المصدر ، ص 84 .

(9) نفس المصدر ، ص 85 .

خيالي مواكب لحياة « الشموس الأربع » التي ترتبط بالآلهة الرئيسية الأربع التي تحكم الكون .

إن هذه الظاهرة الطبيعية تمتاز دون شك بالمراحل الأكثر تحديداً وبدورة طويلة ومنتظمة تمكنها من أن تكون الرمز الملموس للتكرار الزمني وللصفة الدورية للسنة . ولكن **القمر** هو الذي يمثل المقياس الأول للزمن . والأصل اللغوي للقمر هو ، في اللغات الهندو ـ أوروبية والسامية ، سلسلة من تحولات في الجذور اللغوية المعبرة عن القياس(10) فلفظة « القمر » (la lune) الفرنسية المشتقة من الجذر اللاتيني القديم (losna) والتي لا تركز إلا على صفة الإنارة للكوكب المضيء ، ليست سوى شواذ وضعف دلالي . إذ ليس الاشتقاق وحسب ، بل أنظمة القياس القديمة تبرهن أن القمر هو أنموذج العادة الشهرية . ويقدم الياد(11) كبراهين على ذلك المخلفات للحساب الثُماني في الهند وسيطرة العدد «أربعة» في آداب الفيدا أو البراهمانية . كما أن الطقوس التانترية ترتكز هي الأخرى على مضاعفات الأطوار الأربعة للقمر . ولقد كان إنسان ما قبل التاريخ يحسب الزمن بالقمر فقط ، مثلما كان يفعل السلتيون والصينيون والبدائيون المعاصرون والعرب الذين لا يعترفون إلا بالسنة القمرية . كما أن الحساب الغريغوري للزمن بتقسيماته العشرية وبعيد الفصح المتحرك يتضمن هو الآخر رواسب قمرية . وبينما تتمحور الأرقام الشمسية حول «السبعة» الكوكبية القديمة فإن الأرقام القمرية مرتبة ترتيباً ثلاثيا إذا جمعنا ضمن مرحلة وصفية واحدة القمر الصاعد والقمر الهابط ، أو إذا لم نحتسب « القمر الأسود » ، وترتيباً رباعياً إذا أخذنا في الاعتبار العدد الصحيح لمراحل الطور القمري ، أو هي ترتب حسب حاصل ضرب أربعة بثلاثة ، أي ترتيباً اثني عشرياً .

ودون أن نخوض في تفاصيل عددية معمقة ، فإننا نلاحظ أن وجهة النظر الحسابية توصلنا بدورها إلى تقسيم لـ «نظام نهاري» و«نظام ليلي» للصورة . ذلك أن سيمياء الرقم لا تبتعد عن الدلالة بشكل تام . وعلم الاعداد هو برهان على المقاومة الدلالية لنقاء الحساب سيميائياً . ويفترض بيغانيول(12) أنه كان هناك منهجان للتعداد في حوض المتوسط : الأول عشري وهو ذو أصل هندي ـ أوروبي ، والثاني اثنا عشري ، وهو أقدم من الأول . وقد يكون المنهج الستوني قد نشأ من امتزاج الاثنين .

---

(10) Coudere, op. cit, P. 110; Berthelot, **Astrobiologie**, P. 58 sq, 360.

(11) Eliade, **Traité**, P. 160 sq; **Brhad - Aranyaka Upanishad**, I, 5 - 14; **Chandogga Upanishad**, VI, 7 - 14; **Rig. Véda**, I, 164 - 45.

(12) بيغانيول المصدر السابق ص 206 ـ 208 .

ذلك أن السنة الشمسية تتألف من عشرة أشهر وأن نوما السابيني[13] هو الذي استبدل هذا التقويم بالتقويم القمري الاثني عشري. ولكن تسوية حصلت في روما سريعاً بين المنهجين، مثل ما حدث عند الساميين وهنود الأنكا، نعني بها ما هو معروف في أغلب التقويمات من وجود عيدين في السنة، عيدين للتجديد كرأس السنة الشمسية والفصح القمري.

ومما يلفت النظر أن كل علماء الأساطير ومؤرخي الديانات يتوصلون إلى تأملات حسابية، فيركز برزيلوسكي على أهمية العدد 3 والعدد 27 (3 × 3 × 3) في المهابهاراتا وفي نظرية الماكشاترا، بينما يركز بوايانسي (Boyancé) على القيمة الثلاثية لآلهة الوحي التسع، ويقدم دونتانفيل تحليلاً بالغ الأهمية للالتباس الناتج عن تشاكل الثلاثة والأربعة في رمزية التريسكال (Triskele) والزوبعة (Swastika)[14]. صحيح أن دونتانفيل يعطي لهذا التعداد معنى شمسياً، ولكن هذا المعنى قابل للتحول إلى توجه زمني بحت حيث تكون الأربعة حاصل جمع الليل مع ساعات اليقظة الثلاث: « بعد أن ينقشع الليل، تسود ساعات النهار الثلاث: الفجر والظهر والغسق؛ بداية، وسط، ونهاية كل الأشياء كما يقول أرسطو. ان ساعات هزيودوس وهوميروس هي ثلاث ... »[15] ومهما يكن من أمر العلاقة بين الثلاثية والرباعية فإن الليل والقمر يلعبان دائماً دوراً في تشكيلها، وهو دور سنبين أنه أساسي. فالقمر يوحي دائماً بعملية تكرار، ومن خلال القمر والطقوس القمرية كان للتعداد دور كبير في تاريخ الأديان وفي الأساطير. حتى أننا نستطيع القول أن القمر هو أساس الجمع. وهذا ما يعيدنا إلى مفهوم الآلهة المتعددة الذي ألمحنا إليه في حديثنا عن رموز الوفرة. فالفئة الدنيا من الآلهة تظهر دائماً بصيغة الجمع، حسب ما يقول دوميزيل[16]، وهي تلتقي من الناحية الاشتقاقية مع الطبقة الثالثة من البشر، طبقة المنتجين. ومن المؤكد أن شرح صيغة جمع الوفرة بالاستناد إلى « المنتجين » الأكثر عدداً من المحاربين أو الكهنة هو منطقي جداً. ولكننا نجيز لأنفسنا أن نسجل أن كل جمع يبدأ باثنين. والواقع أن كل شخصيات ورموز المأساة الزراعية ـ القمرية هي

---

(13) هو «نوما بومبيليوس»، ثاني ملوك روما الأسطوريين (715 ـ 672 ق . م)، ومن أصل سابيني، وهو الذي قسم السنة إلى اثني عشر شهراً وحدد فيها أيام السعد والشؤم.

Robert 2, article Numa Pumpilius. عن ، المترجم)

(14) Przyluski. **La Grande Déesse**, P. 199; Boyancé. **Les Muses chez les philosophes gres,** P. 225; Dontenville, **mythologie française,** P. 121.

(15) دونتانفيل، ص 22.

(16) Dumézil, **Indo - européens,** P. 215.

بصيغة الجمع لأنها تمثل تعدد الأطوار القمرية والطقوس الزراعية . فنستطيع القول أنه في حالة تلك الآلهة المتعددة الهندو ـ أوروبية ، هناك تحدد تضافري للجمع بالمهمة الاجتماعية وبالعنصر الطبيعي الذي يمثله القمر وبالتقنية الزراعية . أما كيرينوس الروماني ، المتعدد المهمات والمظاهر ، فإن دوميزيل[17] يشرحه أيضاً من الناحية اللغوية حيث يجد نفس الجذر (Quir) مشتركاً بين اسمه (Quirinus) واسم (Quirites) كيريتيس ، وهو النظير اللاتيني ، الاجتماعي والديني ، للجمع الهندي (Viçue Devâh) أي « مجموع الآلهة » . ولكن ما يهمنا بصورة خاصة هو أن كيرينوس المتعدد إله زراعي مقترن بالإله الخفي فوفونيوس (Vofonius) ، إله التكاثر ، الشبيه بالإله اللاتيني ليبر (Liber) ، إله عامة الناس وإله الخصب أيضاً . هذه الآلهة ، المسماة أيضاً « مارس الهادىء » (Mars Tranquillus) ، هي نقيض مارس المحارب .

إن ما يجعلنا نسارع إلى القول أن هذه الآلهة المتعددة لا تتحكم فقط بكمية غير محددة من الثروات والبشر وحسب ، هو أنها تنحو جميعاً ـ كيرينوس ، آلهة الخصب الرومانية (Lares)، آلهة الغذاء (Pénates)، إله العائلة الغالي توتاتاس (Teutatès)، وتوتوشتين المكسيكية (Totochtin) ـ إلى التكاثف ضمن ثنائي أو ثلاثي محدد بدقة ، مثل نيوردهر (Njördhr) ، فراير (Freyer) وفرايجا (Freyja) عند الجرمان ، أو التوأمين ناساتيا (Nasatya ou Açvins) اللذين ينضم إليهما في الهند بوشان (Pûshan) ، إله غير الأريين وحارس الحيوانات والنباتات ، أو أوميتوشتلي (Omitochtli) ، أي « الأرنبان » ، الذي هو أهم « التوتوشتين » المكسيكيين ، أو ابني زيوس التوأمين (Les Dioscures. Castor et Pollux) اللذين يحيطان بأيقونة « الآلهة الكبرى » .

لقد درس برزيلوسكي بعناية قضية « **الثلاثيات** » هذه ، أي الثلاثيات العالمية التي نجدها « من البحر المتوسط حتى الهند وما بعدها . . . ومن العصر الإيجي حتى فنون العصر الوسيط »[18] ويركز الكاتب على الصفة الحيوانية لهذه الثلاثيات ، لكون الآلهة تظهر في الغالب على أنها « مروضة » الحيوانات وسيدتها ، ولكون الحيوانات تحتفظ بصفاتها التخويفية التي سبق أن رأيناها في الفصل المخصص للرموز الحيوانية . يبدو الثالوث إذاً كمجموع درامي لأطوار متعددة ، أو كمخطط أسطورة للكمال الإلهي .

---

(17) نفس المصدر ، ص 224 .

(18) برزيلوسكي ، ص 91 ـ 95 .

من المؤكد أننا لن نتفق تماماً مع برزيلوسكي في تحليله النشوئي والتقنوي الذي يصر على أن يرى في تطور الرسوم الأيقونية الثلاثية تتابعاً لحضارات القنص والترويض وتربية المواشي ، فعند هذا المستوى يصبح التحليل متردداً وقليل الإقناع . ولكن ما يلفت النظر أنه يمكن ، في هذه التصورات ، أن تستبدل الصورة البشرية للآلهة بمجرد عصا كما هو الحال في صولجان هرمس (شارة الأطباء) أو في باب الأسود في مدينة موقينا (Mukênai; Mycènes) اليونانية[19] . ويضيف يونغ إلى ذلك تحليلاً ثلاثياً للصليب[20] . هنا نستطيع أن نلاحظ أن الصولجان الذي يلتف عليه ثعبانان هو شعار هرمس الذي هو الرمز الأول للدين ، للمزدوج الجنس ، وعناصر صولجان هرمس الثلاثي هي عناصر عالمية لا نجدها في الحضارات المتوسطية فقط ، بل في المعتقدات البوذية أيضاً حيث يحيط التنينان ـ الثعبانان نا ندا وأوبانا ندا بالعمود الذهبي في بحيرة أنافاباتا (Anavapata)[21] . وفي الشرق الأقصى يمثل الأباطرة الأسطوريون الثلاثة ، فوهي ونيوكوا وتشان نونغ ، برأي برزيلوسكي[22] ، رموز الآلهة الأنثى التنين نيوكوا المحاطة بإله ذكر وبآلهة براس ثور ، ويظهر أحد نقوش حضارة الهان (Han) الصينية هذه القرابة مع صولجان هرمس المتوسطي .

إن معظم الكتاب الذين تطرقوا إلى دلالات القمر قد فوجئوا بتعددية قيمه الدلالية . فهو كوكب سعد وشؤم في نفس الوقت ، وهو أنموذج التقاء الثلاثي أرتيميس وسيلينا وهيكاتي . والثلاثية ذات منشأ قمري على الدوام[23] . فالآلهة القمر سن Sin مثلاً تظهر أغلب الوقت على أنها ثالوث يشمل أنو وإنليل وإيا ، وهو ثالوث يرتبط بالميتولوجيا المأساوية . وحتى في ديانات التوحيد ذات المنحى القمري فإننا نجد أثراً لهذا التصور الثلاثي ، فعرب الجاهلية كانوا يعتبرون أن الله بنات ثلاثاً هن اللات والعزى ومناة وأن هذه الأخيرة هي رمز الزمن والقدر . كما أن الديانة الكاثوليكية الشعبية تفترض أن مريم العذراء هي عبارة عن ثلاث نسوة إحداهن « السوداء » مصحوبة بالغجرية سارة[24] . وحتى المسيح نفسه يقسم إلى حد ما إلى ثلاثة مصلوبين ، فالسارقان المصلوبان عن يمينه ويساره يشاركانه آلامه يمثلان البداية

---

(19) نفسه ، ص 98 .

(20) يونغ ، المصدر الأخير ، ص 191

(21) برزيلوسكي ، ص 100

(22) نفسه ، ص 101 ـ 102 .

(23) إلا عند يونغ الذي لا يرى في التشكلات الثلاثية سوى « أعمار » للشمس.

(24) دونتانفيل ، ص 186 ؛ هاردنغ ، ص 228 .

والنهاية اللتين يشكل المسيح الصلة بينهما . إن الثالوث المسيحي والمواري الإغريقيات [آلهة الولادة والحياة والموت] وغيرها تبدو وكأنها تحافظ في مضمونها العددي على رواسب قمرية واضحة . ففي كنيسة نوتردام في مدينة فيتري (Vitré) الفرنسية يمثل الثالوث برأس ذي وجوه ثلاثة قريب مما يظهر في الآثار الرومانية القديمة . كما أن الفولكلور يؤكد هذه الرواسب ، ففي عيد الثالوث كان سكان مدينة ريميرمون (Remiremont) يقصدون صليب تيوت (Théot) فجراً «لكي يشهدوا شروق ثلاث شموس »[25] . وتمشياً مع نظرية التقسيم الرباعي للزمن ، يقدم دونتانفيل[26] تفسيراً قيماً للثلاثيات والرباعيات الشائعة في الفولكلور السلتي : فالليل هو أوركوس ، الغول ، والشمس الساطعة هي أبولون ـ بيلين (Apollon-Belin) . أما الشخصية الثالثة فهي غرغانتيا الابن ، « الوجه الغربي للأب » ، غرغان ـ غرغانتيا (Gargantua-Gargan) المتمثل بالشمس الغاربة . وما الشخصية الرابعة سوى العملاق مورغان ـ الجنية مورغان الوثيقة الصلة بالثعبان الميلوزيني . وتسمية عدد من القرى والمدن والأنهار بأسماء مورغان ومورج وموريغان (Morrigan, Mourgues Morgane, Morge) هي شهادة على أهمية هذه المرحلة الألوهية الرابعة . ويرتبط الجذر اللغوي لهذه الشخصية مع الألمانية (Morgen) واللاتينية (Mergere) . هذا التقارب يصبح مفهوماً إذا عدنا للرسوم الأيقونية للميلوزين المولدة من الماء ومن الحيوانية . وقد يكون للإله عطارد (Mercure) نفسه قرابة وثيقة مع هذا الجذر اللغوي (Merg) . أخيراً يتوصل دونتانفيل إلى ملاحظة أن العناصر الثلاثة الأخيرة من الرباعية السلتية موجودة جغرافياً في منطقة الألب البحرية في فرنسا . فسلسلة الجبال التي يشكل جبل بال (Mont Bal) أعلى قمة فيها تضم في الغرب جبل غورجيون الطويل (Gorgion-long) بينما يدعى القسم الشرقي من السلسلة مورغان (Morgan)[27] . وحسب رأينا فإنه بالرغم من تحليل دونتانفيل الشمسي للثلاثية ، لا يشكل ذلك سوى دلالة ثانوية ، إذ أن مراحل اليوم الأرضي غير المحددة لا يمكن إلا أن تكون ناتجة عن الأطوار المحددة لليوم القمري الطويل . وليست شخصيات المأساة الكوكبية الرباعية (أو الثلاثية) سوى مصغرات أسطورية لمأساة القمر الطورية .

يمكن أيضاً أن تتكثف الرباعيات والثلاثيات ضمن **ثنائيات** تبرز من خلالها البنية الطباقية ، الجدلية ، التي تشكل المأساة القمرية خلاصتها . وكما برهن

---

(25) دونتانفيل ، ص 123

(26) نفسه ، ص 127 وما بعدها .

(27) نفسه ، ص 129 .

برزيلوسكي[28] فإن إلهاً واحداً يختصر في النهاية الأطوار المختلفة للمأساة . لكن الرسوم الأيقونية تسجل باستمرار إزدواجية الآلهة المقترنة بالقمر : الآلهة التي نصفها حيواني ونصفها بشري والتي تشكل عروس البحر نموذجها الأوضح وترسم خطوطها المأساوية العريضة عقدة « يونس معكوس » ، أو « العذارى السوداوات » اللواتي يدخلن في الطقوس الكاثوليكية كتمجيد رمزي « لعذارى النور » ، أو أيضاً مريم العذراء التي يتردد اسمها من خلال مريم الغجرية أو مريم المجدلية الخاطئة . إن كل هذه التشكلات ترتكز على ازدواجية رمزية من خلال جهد يهدف إلى جمع الأضداد ضمن إطار متماسك . ولقد درس ميرسيا الياد[29] بعناية « توافق الأضداد » هذا والذي نجده في مراحل أسطورية مختلفة ، من بينها تلك الأساطير التي يسميها مؤرخ الأديان « أساطير التناقض » أو الاستقطاب ، أي تلك التي تظهر فيها ازدواجية الوحدة إما بقرابة الدم بين الأبطال وخصومهم مثل اندار وماموشي ، أورموز واهريمان ، رافائيل ولوسيفر ، هابيل وقابيل ، إلخ . . . وإما باتحاد الزوجين الإلهيين حيث يتزوج أحد الآلهة من نقيضه كما هي الحال بين شيفا وكالي اللذين يظهران متعانقين في النقوش الهندية والتانترية ، وإما بجمع صفات متناقضة في شخصية إله واحد كازدواجية فارونا الذي يربط ويحل ، أو كالشخصية الغامضة للإلهة الهندوسية التي هي في نفس الوقت « شري » ، أي الإشراق والبهاء ، و « كالي » الرحيمة والعطوفة و « دورغا » السوداء المدمرة التي تحيط عنقها بعقد من الجماجم البشرية[30] .

ويظهر « تكاثف » المتناقضات ضمن شخصية واحدة في كثير من المعتقدات الدينية ، فعشتار البابلية تدعى في بعض الأحيان « الخضراء » ، المحسنة وتعتبر أحياناً أخرى دموية ومدمرة[31] . وحتى يهوه نفسه فإنه لا يوصف دائماً في التوراة بالغفور والرحيم ، بل يظهر أحياناً وكأنه حسود ، غضوب ومنتقم . والأعياد الكبرى التي كانت تقام لديانا وهيكاتي ثم صارت تقام للعذراء مريم في شهر آب تهدف في ذات الوقت إلى استرضاء السيدة لكي ترسل المطر وإلى تهدئة العواصف والأمن من شرورها[32] . وفي الزرفانية (Zervanisme) يلعب زورفان أكارانا دور جامع المتناقضات الذي يلعبه في البوذية أميتابا أو أميتايوس ، « العمر المديد » ، وكلا الاثنين هما ، مثل الآلهة

---

(28) برزيلوسكي ، مصدر سابق ، ص 178 .

(29) الياد المصدر نفسه 356 ـ 357 .

(30) نفس المصدر ، ص 357 ـ 359 .

(31) برزيلوسكي ، مصدر سابق ، ص 194 ، سوستال ، مصدر سابق ، ص 69 ـ 71 .

(32) يظهر ذلك في نص سرياني ترجمه هاردنغ في كتابه المذكور سابقاً ، ص 117 .

الكبرى ، متطابقان مع مرور الزمن[33] . تلك أيضاً إحدى التأويلات لعبادة مثرا « الوسيط » بين أورموز وأهريمان والذي يشاركهما طبيعتيهما . وحسب رأي برزيلوسكي فإن الانتقال من حضارة أمومية إلى حضارة أبوية هو الذي سبب تحول الثنائي الأنثوي ديميتر ـ كوري أو الثنائي المختلط عشتروت وأدونيس إلى ثنائي مذكر مثل فيشنو ـ براهما[34] . وقد نجد هنا كيفية نشوء شخصية جانوس ذي الوجهين والذي هو مذكر جانا أو ديانا . يدل « ذو الوجهين » على الصفة المزدوجة للزمن والوجه المزدوج لمصير الانسان المتوجه دائماً نحو الماضي والمستقبل . ومرة أخرى نقول أن « الباب » هو الشيء الذي يقترن رمزياً بصورة جانوس ، فالباب هو أهم صورة للالتباس ، هو خلاصة « القدوم والذهاب » خلاصة الدخول والخروج كما يؤكد باشلار بعد رينيه شار والبير لوغران (Le Grand)[35] .

تظهر إحدى الصور الدور المزدوج للألوهية من خلال أسطورة **الخنثى** المصورة في الأيقونات . « والخنثوية الألهية ، حسب الياد[36] ، ليست سوى تعبير قديم عن ازدواجية الوحدة الإلهية » ، بينما يرى برزيلوسكي في اتحاد الجنسين ضمن إنسان واحد خلاصة تطور الثنائي الإلهي المزدوج الجنس قبل مرحلة عبادة الاله الذكر الواحد[37] . وسوف نرى بعد بضعة صفحات أن هذه الدلالة الذكرية ليست . كما يعتقد المؤرخ النشوئي ، دلالة الأب المتسامي ، بل هي دلالة الابن الأنثوي . إن أغلب آلهة القمر أو النبات تتميز بجنس مزدوج . ارتيميس ، أنيس ، أدونيس ، ديونيزوس ، الآلهة الهندية والأوسترالية والصينية والسكندينافية ، كل من هؤلاء يظهر كمذكر ومؤنث . ومن هنا كانت تلك الآلهات العجيبات ذوات اللحى من أمثال قوبيلا الإغريقية وديدون ـ عشتروت القرطاجية وفورتونا و « فينوس الملتحية » الرومانيتين . ومن هنا نشأ ، من جهة عكسية ، التأنيث الغريب لأبطال أو لآلهة ذكرية . من هؤلاء هركولوس ونظيراه الساميّان جلجامش وشمشون ، ومنهم سن ، الإله البابلي القمري ، الذي كان يُبتهل إليه كرحم الأم وكأب عطوف[38] . وعند البمبارا يعتبر فارو مبدأ التفاهم والاتحاد المتناغم ، وهو الذي يحقق توافق الجنسين من خلال بمبا

---

(33) برزيلوسكي ، مصدر سابق ، ص 189 .

(34) نفس المصدر ، ص 176 .

(35) (جماليات المكان ـ مجد) Bachelard, **Poétique de l'espace**, P. 200.

(36) الياد ، نفس المصدر ص 359 .

(37) برزيلوسكي ، نفس المصدر ، ص 176 .

(38) هاردنغ ، مصدر سابق ، ص 101 .

(Pemba) الذكري وموسو ـ كوروني الرحمية . وبالـرغم من أسبقية الاعتقـاد بدور بمبا ، فإن فارو أهم بكثير من الناحية التكوينية ، ذلـك أنه الـروح . في كل هـذه المعتقدات الليلية نرى أن الخنثوية هي الأساس ؛ وعند حاخامات اليهود يعتبر آدم خنثى ، بينما حواء ليست سوى جزء منه ، سوى « نصفه » ، سوى مرحلة منه .

يعكس كثير من الطقوس الدينية هذه الخنثوية اللاهوتية. ويقابل ذلك طقوس الختان التي تهدف ، على العكس ، إلى تمييز الجنسين بوضوح وإلى توكيد الذكورة والأنوثة بالتفريق بينهمـا . وهناك من نـاحية أخـرى طقوس كهنـة الآلهة القمـرية ، أتارغاتيس وعشتروت وديانا وقوبيلا ، والتي تكمن في خصاء دائم وفي أنثوية مطلقة سواء في لباس أو تصرفات الكهنة الخصيان . وتروي الأسطورة أن أتيس قد أخصى نفسه أمام الآلهة الكبرى ، ثم تذهب إلى أن اسم مخصي ينطبق على الآلهة الكبرى ذاتها أو على بطل يلعب دوراً هاماً في ملحمة جلجامش[39] .

يمكن أن نجـد في هذه الـطقـوس منشـأ أسـطوريـاً لـلأمـازونـات ، النسـاء المسترجلات ، اللواتي يعكس استئصال أحد ثدييهن تحولاً إلى الذكورة الطقوسية . والأيقـونات الهنـدوسية تعبـر عن هذا الاستئصـال . كما أن تمـاثيل انـدرا أو شيفا اردهاناري ـ النصف امرأة ـ يظهر جسد الإلـه مختل التنـاسق بفعل الجنس ، إذ أن صدره لا يحمل سوى ثدي وحيد بارز[40] . هذه التخيلات الخنثوية موجودة بوضوح عند الخيمـائيين أيضاً سـواء في الغرب أو في الشـرق الأقصى[41] ، فتظهـر الأيقونـات الخيميائية وكـأنها تعتمـد الدروس الفلسفيـة للصورة المـزدوجة الجنس ، ذلـك أن العناصر المتنافرة لوناً أو جنسـاً تبـدو « متـرابطة » ، « مقيـدة بسلسلة » بعضها مـع البعض الآخر ، أو أن كل وجه من وجهي مزدوج الجنس يرتبط بسلسلة مع « مصدره الكوكبي » ، أي الشمس بالنسبة إلى المذكر والقمر للمؤنث . وسبب ذلك أن الخنثى هو مصغر لدورة تتوازن مرحلتاها دون أن تُقيِّم كل منهما بالنسبة للأخرى ، وهو بالتالي « رمز للاتحاد »[42] . إنه الثنائي المثالي الذي يعطي قيمة متساوية للمرحلتين ، لزمني الدورة . هذا هو السبب الأهم الذي يقرن كل تلك الآلهة المتعددة ، تلك الرباعيات والثلاثيات والثنائيات الإلهيـة ، بالكـوكب الذي يبين للنـاس وحدة الـزمن وتقسيمه

---

(39) برزيلوسكي ، مصدر سابق ، ص 186 .

(40) نفسه ، ص 188

(41) يونغ المصدر السابق 192 ، 202 ـ 203 .

(42) Eliade, **Forgerons**, P. 142.

المتساوي إلى أهلة أو أسابيع ، والذي يعكس الأمل بنوع من الخلود في خضم المراحل المأساوية لإشراق الشمس ولظلمات الموت .

يظهر الأدب الرومانطيقي بصورة بسيطة وواضحة هذا الجهد التوفيقي لجمع الخير مع الشر والظلمات من خلال صورة إبليس ، الملاك العاصي . والرومانطيقية ورثت ذلك عن الأدب التوراتي وأيقونات العصر الوسيط و « الفردوس المفقود » لملتون[43] . يبدأ الدخول الظافر لشخصية إبليس في الأدب الرومانطيقي من خلال شخصية ميفيستوفيلس (Méphistophélès) ومن خلال بطل بايرون في « لغز قابيل »[44] . وليس العصيان هو الذي يمجد في أغلب الأحيان، بل إن الرومانطيقية تقوم بعملية أو اعتبار واسعة . فسواء في « مدينة التفكير » العجيبة عند بالانش (Ballanche) ، أو « اليهودي التائه » ، أو « بروميثيوس » الملعون ، أو « مرلين الساحر » الذي هو ابن إبليس في أعمال ادغار كينيه (E. Quinet) . أو « إيدامبال » ، المسيح الدجال عند سومي (Soumet) ، أو « النفس » (Psyché) ، ذلك « اليهودي التائه الأنثى » كما يدعوها سلييه[45] (L. Cellier) ، كل تلك الأعمال وأولئك الأبطال الظلاميين يشكلون الملحمة الرومانطيقية التي تنسج خلاصة الشر وتجهد لرد الاعتبار الأسطوري إليه . ولكن هوغو هو دون شك أبلغ من عبر عن مغزى المأساة التوفيقية وعن السقوط الذي يأتيه الغفران النهائي من ريشة تسقط من ملاك الظلمات فيولد منها « ملاك الحرية » . عندها يذوب ليليت ـ إيزس ، أي مظهر الكون الظلامي ، « مثل قطعة ثلج في الجمر »[46] . تلك خلاصة ما يرويه فيكتور هوغو في « نهاية إبليس » (La Fin de Satan) .

ليس هناك سوى خطوة واحدة تفصل هذه النظرة التكوينية المتفائلة والمأساوية في آن عن فلسفات التاريخ الصريحة أو المداورة . وإدخال العنصر السلبي لا يحمل مغزى ميتافيزيقياً فقط ، بل يهدف إلى تفسير التاريخ ، حيث نشهد مثلاً من خلال الاضطرابات السياسية للقرن التاسع عشر محاولات حثيثة لرد الاعتبار إلى القلاقل الثورية وشرحها . « الثورة الفرنسية ، أي حكم إبليس ، تتوقف عن كونها عصر بؤس وتخريب لتصبح فترة مقدسة . ولكون هوغو قد ابتعد عن سان ـ جوست (Saint - Just) الذي لم يكن قد تحول بعد إلى ملاك أسود ، فلقد ارتد إلى كميل ديمولان

---

(43) Baudouin. **Triomphe du héros**, P. 143 sq

(44) بودوان ، ص 165 ـ 174 . أيضاً L. Cellier, **Epopée romantique**, P. 57.

(45) سلييه ، المصدر السابق ، ص 202 .

(46) نفس المصدر ، ص 233 ، 245 .

(Camille Desmoulins) »[47] . كما أن جوزيف دوماستر (Joseph de Maistre) الذي كان عدواً لدوداً للثورة وللامبراطور قد انتهى به الأمر إلى تمجيد « ذلك الصفر الكبير » وإلى تبرير مواقف الجلاد والحرب ، مدشناً بذلك طريقاً كان قد شق من قبل ، هو طريق شيفا الأخلاقي وطريق الرعب السياسي . ولكن الرومانطيقية التي طغى على تفكيرها موضوع الشر ، لم تعترف أبداً بالازدواجية المانوية . إن تفاؤلها المطلق يصر على التبشير بأن الشر سوف ينهزم ، وجميع الرومانطيقيين، ڤيني Vigny وسوميه ، انفانتين Enfantin وبرودون ، اسكيروس واليفاس ليڤي (Eliphas Lévy) ، جميعهم رددوا لازمة كاتب « نهاية إبليس » :

« إبليس قد مات ، انهض يا لوسيفر السماوي »[48]

وفي الواقع فإن هذا البيت الشهير يلخص الإرادة التوفيقية لتوحيد المتناقضات من خلال المأساة الأسطورية للموت والبعث . ولكن ما يجب ألا يغيب عن نظرنا في هذا التشكل الأسطوري أو التاريخي للتسوية ، فهو الدور الإيجابي المعطى للخطيئة الأولى ولإبليس الذي أغوى حواء[49] . ان الشعر والتاريخ ، إضافة إلى الميثولوجيا والدين ، لا تخرج عن النسق الدوري لتوافق الأضداد . والتكرار الزمني ، أي التعوذ من حتمية الزمن ، يصبح ممكناً بفضل وساطة المتناقضات ، كما أن نفس النسق الأسطوري يجمع بين التفاؤل الرومانطيقي والطقوس القمرية للآلهة الخنثى .

تبدو الرمزية القمرية إذن في دلالاتها المختلفة وكأنها وثيقة الصلة بتسلط فكرتي الزمن والموت . ولكن القمر ليس هو أول ميت وحسب ، بل هو أيضاً أول ميت بعث . القمر هو إذن مقياس الزمن الأول ووعد صريح **بالعودة الدائمة** . ويظهر تاريخ الأديان[50] الدور الكبير الذي يلعبه القمر في تشكيل الأساطير الدورية : أساطير الطوفان والتجدد ، شعائر الولادة والنمو ، أساطير فناء البشرية ، التي تستند جميعها إلى أطوار القمر . وهذا ما يجعل الياد يقول بحق : « إن حاولنا أن نلخص بعبارة واحدة تعدد الدلالات القمرية فإننا نستطيع القول أنها تعبر عن الحياة التي تتجدد على الدوام ، القمر حي لا يفنى وفي حالة شباب دائم »[51] . هذه الظاهرة الدورية قوية

(47) نفس المصدر ، نشير هنا إلى أن لويس أنطوان دو سان جوست وكميل ديمولان هما من زعماء الثورة الفرنسية المتطرفين والمتشددين ضد الملكية ومؤسساتها ، وقد أعدم الاثنان تحت المقصلة سنة 1894 (المترجم ـ عن Le Robert) .

(48) نفس المصدر ص 58 .

(49) نفس المصدر ص 206 ـ 207 .

(50) Elide, Traité, P. 142.

(51) نفس المصدر والصفحة .

لدرجة أننا نجد آثارها في كل الثقافات التاريخية والاثنية الكبرى . من السنة الفلكية الكبرى عند الكلدانيين ثم اليونان والرومان ، إلى نظرية نشأة الكون الهيراقليطية ، فالتوحيدية الغنوصية ، أو ميثولوجيات شعوب المايا والأزتاك والسلتيين والماوري والأسكيمو[52] ، كل هؤلاء يلتقون عند نسق أطوار الموت والانبعاث التي يمر بها كوكب الليل على الدوام .

إن الفلسفة التي تستخلص من مجمل الدلالات القمرية هي رؤية طورية للعالم ، دورة تكتمل بتتابع الأضداد ، بتوالي الأنماط الطباقية : حياة وموت ، ظهور وكون ، وجود وعدم ، مصاب وعزاء . والمغزى الجدلي للرمزية القمرية لم يعد عدوانياً وبتاراً كما توحي بذلك الرمزية النورانية والشمسية ، بل هو توفيقي تأليفي . فالقمر هو في آن واحد موت وتجدد ، ظلمة ونور ، وعد من خلال الظلمة وبها وليس بحثاً زاهداً عن التطهر والتمييز . ولكن القمر ليس مجرد نموذج للالتباس الصوفي ، بل هو توقيع مأساوي للزمن ، فالازدواجية الجنسية القمرية تحافظ على تميز الجنسين . والتخيل القمري ، مع كل الأساطير التي تنتج عنه ، يحتفظ بتفاؤل مطلق ، ذلك أن الموت أو بتر جزء من القمر أو خسوفه ، كل ذلك ليس نهائياً ، والتراجع ليس إلا لحظة مؤلمة ولكن عابرة يلغيها تجدد الزمن ذاته . وما هي الا خطوة بسيطة بين الطور والتطور .

بالرغم من كل ذلك فإن التفاؤل القمري لا يمكنه أن يخفي الرعب والموت المتمثلين بالنفي المزدوج وقلب المعاني . وكما يلاحظ هاردنغ[53] فإن الخلود الموعود هنا ليس « حياة دون نهاية في مدينة من ذهب » . وليس حال كمال مطلق يعبر عنها تعريف محدد ، ولكنها حياة دائماة الحركة « يتعادل فيها من حيث الأهمية الذبول والموت والوجود » . بعبارة أخرى ، نحن هنا أمام منهجية تكوينية تتعارض مع المنهج التأثري ومع السعادة الصوفية ، ولا تظهر فيها الديمومة إلا من خلال دوام التغير وتوالي المراحل . ويبدو أن للثقافات الشرقية ولثقافات الشرق الأقصى فضل على أونطولوجيا الوجود يفوق ما لثقافات البحر المتوسط ، يشهد على ذلك كتاب « أي - شينغ » - أي « كتاب التغيرات » - الصيني الذي يعبر فيه رقص « شيفا » عن أطوار الحياة ، بل ويلخص نظرية التكوين الهندوسية . هذا الغموض المقصود يثير صعوبات جمة أمام

---

(52) كراب ، المصدر السابق ، ص 110 .

(53) هاردنغ ، المصدر السابق ، ص 223 .

فهم الرموز القمرية . فالقمر الذي هو في نفس الوقت منير وحيواني ، هو خلاصة دلالات متناقضة تجعله يبدو وكأنه يجمع كل العناصر الرمزية . به يرتبط كل القاموس الحيواني ، من حمام فينوس إلى كلاب هيكاتي . ولكن قدرته على تحمل التعاقب هي التي تجعل الرمزية القمرية تنزلق بسهولة نحو الأسطورة المأساوية . « مثل الانسان تماماً ، يقاسي القمر من تاريخ مؤثر »[54] . وفي كل ثقافات المتوسط وبلاد ما بين النهرين كانت المقارنة بين عذاب الانسان والألوهية تتم من خلال صورة القمر الوسيطة . والأسطورة القديمة لعذاب وموت وبعث تموز تجد صدى لها في كل ثقافات الشرق[55] . ولكننا نرى في مثل تموز ذاته ـ الذي يلقب أوريكيتو ، « الأخضر » ـ أن المأساة القمرية وثيقة الصلة بالطقوس الزراعية ، فالنبتة ودورتها هي اختصار تصغيري ومتماثل مع أطوار الكوكب الليلي .

2 ـ المأساة الزراعية ـ القمرية

إن للحدس بالتواتر الدوري محملاً رمزياً غير المحمل الفلكي القمري : ذلك المحمل يتمثل بالدورة الطبيعية للثمار وللنباتات الموسمية . والحقيقة أن هذه الدورة تبدو منتظمة بالسنة الشمسية . ولكن هذا الارتباط الشمسي لا يوجد إلا في تفكير جعله علم الفلك شديد العقلنة . أما في التصورات الخيالية الساذجة فإن دورة الفصول والتواتر الزراعي يرتبطان مباشرة بالقمر ، ذلك أن الأطوار القمرية وحدها هي التي تتميز بالبطء « المطمئن »[56] والمناسب لتشكيل فلسفة زراعية . من ناحية أخرى فإن الشمس في البلاد المدارية والاستوائية مضرة بالانبات وبنمو النباتات . ومع ذلك وبالرغم من هذه الخاصية المناخية ، فإن الاعتقاد بقدرة القمر الاخصابية لا يقتصر على البلاد الحارة ، مما يجعل وزن التشاكل يميل لمصلحة النسق الدوري أكثر من ميله للمنفعة الزراعية . والواقع أن الدورة الزراعية المقفلة على نفسها من النواة إلى النواة أو من الزهرة إلى الزهرة يمكن أن تقسم ، مثل الدورة القمرية ، إلى مراحل زمنية محددة . حتى أن هناك دائماً ، في دفن البذرة في الأرض ، زمناً ميتاً ، أي كموناً يقابل من الناحية الدلالية الزمن الميت في الدورة القمرية ، يقابل « القمر الأسود » . وتشاكل الفئتين الدوريتين قوي لدرجة أن الدورة القمرية لا تتكرر فقط من خلال النبات ، وإنما من خلال المنتجات الزراعية ، كما يلاحظ باشلار بخصوص الخمر مثلاً[57] .

---

(54) Eliade, Traité, P. 142.

(55) Eliade, **Aspects du mythe,** P. 148.

(56) Bachelard, **L'Air et les songes,** P. 254.

(57) Bachelard, **Repos,** P. 325.

تدخل الرمزية الزراعية في جميع تأملات الوقت والشيخوخة ، وهذا ما يشهد به شعراء كل العصور ومختلف البلدان ، من هوراسيوس (Horace) إلى لامرتين إلى لافورغ (J. Laforgue) ، شعراء الخريف « الذي تحتضر فيه الطبيعة » ، وشعراء التجدد الربيعي . وتشهد بذلك أيضاً كل الأحيائية ما قبل العلمية التي ليست في الغالب سوى « نزعة زراعية » ، حسب تعبير باشلار(58) . إن التفاؤل بالتجدد والكآبة أمام الشيخوخة والموت يجدان جذورهما في « الروحانية الزراعية لعصور ما قبل التاريخ »(59) . « إن البذور والثمار هي شيء واحد في الحياة . . . فالثمار تسقط والبذور تنمو : تلك هي صورة الحياة المستمرة التي تسيّر الكون » . ذاك ما يقوله الشاعر الرومانطيقي تاكسلر (Taxler)(60) .

علينا أن نلاحظ بهذا الخصوص كم للتقسيم الرباعي للسنة إلى فصول فلكية من مظهر واقعي للتصور في البلاد المعتدلة : فليس من شيء أسهل ترميزاً من الفصول . وكل تجسيد للفصول ، سواء كان موسيقياً أم أدبياً أم أيقونياً ، له دائماً مدلول مأساوي ، فهنالك دائماً فصل للشيخوخة والموت ينهي دورة ذات ألوان قاتمة .

يقدم لنا تاريخ الأديان أمثلة عديدة عن تماثل الدورة القمرية والدورة الزراعية ، وهذا ما يفسر الخلط الشائع جداً في تعبير « الأم الكبرى » بين الأرض والقمر لكون كل منهما يستحضر بشكل مباشر أو غير مباشر السيطرة على البذور وعلى نموها . ولهذا السبب أيضاً يصنف القمر بين الآلهة الأرضية ، إلى جانب « ديميتر » و « قوبيلا »(61) . « إن الآلهة القمرية هي دائماً الهة الزراعة والأرض والنمو والموت »(62) . لذلك نجد أن الالهة ـ القمر البرازيلية تدعى « أم الأعشاب » ، مثل أوزيريس وسين وديونيسوس وأنابيتس وعشتار(63) . وفي أيامنا هذه ما زال الفلاحون الأوروبيون يبذرون الأرض في أول الشهر القمري ويشذبون ويقطفون في آخره

---

(58) Bachelard, **Formation de l'esprit scientifique**, P. 153, 155.
(تكوين العقل العالمي ـ مجد)

(59) الياد المرجع السابق ص 309 .

(60) بيغن ، المصدر السابق ، ج 1 ، ص 169 .

(61) بيغانيول المصدر السابق ص 103 وإلياد المصدر السابق ص 148 .

(62) Ehrenreich, **Allgemeine Mythologie**, P. 40 - 41.

(63) كراب المصدر السابق ، ص 100 .

« حتى لا يقفوا في وجه الدورة الفلكية بكسر عضو حي عندما تكون قواه في طور النمو »[64] . من هنا كان التحدد التضافري الأنثوي والشهري للزراعة . فالدورة الشهرية والخصوبة القمرية والأمومة الأرضية تتضافر لتولد كوكبة رموز زراعية تتحدد بالدورة وأطوارها . في بورنيو وعند الفنلنديين كما عند الألمان والجيفارو ، تختص النساء بالزراعة ، بينما يعتبر الهندوس وكثير من القبائل الأفريقية أن عقم المرأة يعدي الأرض ويتسبب بالجدب والقحط ، كما تمزج صور النمو والحمل بين الرمزية النباتية والتقويم القمري[65] .

يفسر هذا التحدد التضافري ، كما يبدو لنا ، « **فضائل العقاقير النباتية** » المتفق عليها عالمياً . فكل العقاقير والطبابة البدائية نباتية ، ووراء الهدف العلاجي تختبىء دائما نوايا تجدد واضحة : في الهند مثلاً تعتبر عشبة الكابيتهاكا (Kapitthaka) ترياقاً يشفي من العجز الجنسي ويعيد إلى فارونا رجولته المفقودة . ولبعض الأعشاب الأخرى قدرة مباشرة على الاخصاب ، مثل عشبة اللفاح الشهيرة[66] . ثم ان العبرانيين والرومان كانوا يدعون الأطفال « الطبيعيين » « أبناء الأعشاب » أو « أبناء الزهور » ، كما يولد أرتيميس وأبولون بينما تلمس أم كل منهما جذع نخلة مقدسة ، وكما تلد الملكة ماها ـ مايا ابنها بوذا وهي تضغط بكلتي يديها على شجرة مقدسة . وعند كثير من الشعوب نجد أن الجد التوتمي هو نباتي . وأخيراً فإن الرمز النباتي غالباً ما يختار كرمز صريح للتحول من حالة إلى حالة[67] ، ففي الفولكلور أو الأساطير كثيراً ما يولد من شخص قتل غدراً أو ظلماً عشبة أو شجرة ، كتلك الخيزرانة التي نبتت من فتاة ضحي بها عند شعب السنتالي البنغالي الذي أخذ يصنع من تلك الشجرة آلة موسيقية تردد صوت الضحية وتخلده وهذه الأخيرة ستتجسد ذات يوم بتأثير القدرة البعثية للشجرة لكي تعود وتتزوج من الموسيقي . هنا نجد أيضاً مادة كثير من الحكايات الأوروبية مثل « الخطيبة المستبدلة » و « الدبوس السحري »[68] .

وقريبة جداً من سيناريو التحول المتعدد لازمة **القبر النباتي** الأسطورية فجسد أوزيريس يحفظ ضمن صندوق يوضع بدوره داخل جذع شجرة خلنج يشكل العمود الأساسي في القصر الملكي . ولكن هناك دائماً نبتة تولد من موت بطل وتبشر بعودته

---

(64) الياد، المصدر الأخير ، ص 225 .

(65) هاردتغ ، المصدر السابق ، ص 33 ، 35 .

(66) A.M. Schmidt, **La Mondragore**, P. 27 - 29.

(67) الياد ، المصدر الأخير ، ص 259 ـ 263 .

(68) هاردنغ ، المصدر السابق ، ص 185 .

للحيــاة : فمن جسـد أوزيــريس ينبت القمــح ومن أتيس البنفســج ومن أدونيس الورود[69] هذه النبتة وتلك الفسيلة مهمتان جداً في خيال البعث المجدد . ولقد برع باشلار في تتبع التخيلات النباتية لإطالة الحياة واستشراف المستقبل ، مستشهداً في ذلك بموريس دو غيرين (Maurice de Guérin) الذي يتميز بحدس قوي للخلود من خلال النبات ، حيث يقول مثلاً : « أنبت الآلهة في الماضي طبيعة نباتية حول بعض الحكماء كانت تمتص أجسادهم الهرمة التي تحتضنها . . . ثم تستبدل حياتهم التي استهلكها العمر المديد بحياة قوية وصامتة تسود تحت قشور السنديان »[70] . ينتج عن هذا التواصل الزراعي ـ القمري تيار واسع من الأفكار والرموز دعي « الأحياء الفلكية » (Astrobiologie) وخصص له رينيه برتلو (R. Berthelot) كتاباً بكامله[71] يبين فيه عالمية النسق الدوري وشمولية أنموذج « الاحيائية الفلكية » . لن نركز هنا إذن بصورة مفصلة على العالمية الأنموذجية والنسقية للدورة النباتية ـ القمرية التي تنتظم ثقافات متباعدة كالصينية والهندية والأترورية والمكسيكية وحتى اليهودية ـ المسيحية كما برهن ذلك برتلو في ثلاثة فصول قيمة[72] . وما يجب أن نسجله هنا هو كم تترجم «عقدة الأحياء الفلكية » بأمانة المفهوم البدائي « للحي » (Kamo, le vivant) ، أي ذاك الذي « يتخلص من الموت باستمرار » حسب قول لينهارت[73] وكم تنتظم هذه العقدة وتوحد النسيج الاجتماعي بمجمله[74] .

ونستـطيع القـول أن « الأحياء الفلكيـة » ، سـواء على الصعيـد الشخصي أو الاجتماعي ، أو على صعيد الشرح الكوني ، تظهر كمنهج تفسيري واسع وموحد . ويفترض هذا المنهج وجود كوكبة تشاكل بين العِدادة التي تقدمها تقنيات علم الفلك الحديثة ، وتأمل الحركة الدورية للنجوم ، وأخيراً مد الحياة وجزرها ، وبصورة خاصة تتابع الفصول . من هذه العوامل الأربعـة تتحدد وتتشكـل ظاهـرياً « عقـدة الأحياء الفلكية » ولقد كان غـوسدروف على حق عندما رأى أن هذه المنظومة الرمزيـة هي جنين فكرة القانون وبداية إدراك العقل المنظم للكون[75] . فهو يرى أن « ريتا » عند

---

(69) الياد ، المصدر الأخير ، ص 261 .

(70) Bachelard, **L'Air et les songes,** P. 238.

(71) R. Berthelot, **La Pensée de l'astrobiologie.**

(72) نفسه ، ص 236 وما بعدها ، 277 وما بعدها ، 297 وما بعدها .

(73) Leenhardt, **Do Kamo,** P. 31, 85, 124.

(74) نفس المصدر ، ص 50 ، 198 ـ 199 .

(75) غوسدروف ، مصدر سابق ، ص 117 .

الهندوس و « تاو » عند الصينيين و « مويرا »[76] عند اليونان هي صور تهيء للفكرة ما قبل العلمية للكون ، كما تهيء أيضاً للمفهوم العلمي له . وما المبادىء الشهيرة لعلم « ديناميكا الحرارة » Thermodynamique سوى تطور معقلن لذلك الحدس الأسطوري الذي يظهر فيه الحفاظ على الطاقة الحياتية أو الظهور الكامل للكواكب كتعويض عن النكوص العابر الذي يبرز من خلال تعاقب الفصول والقمر الأسود والموت . ولكن على الصعيد الأسطوري البحت فإن هذا التعويض التوحيدي يترجم بخلاصة مأساوية تعكسها كل الثقافات الكبرى : المأساة الزراعية ـ القمرية .

يتشكل سيناريو هذه المأساة أساساً من موت وبعث شخصية أسطورية هي في أغلب الأحيان إلهية ، وهي في نفس الوقت ابن الآلهة ـ القمر وحبيبها . إن **المأساة الزراعية ـ القمرية** تشكل الأساس الأنموذجي لجدلية لا تكترث بالفصل وليست عكساً للقيم على الإطلاق ، بل تسخر في حكاية أو منظور خياليين مجموعة من المواقف المشؤومة والقيم السلبية في سبيل تقدم القيم الإيجابية . ولقد سبق وبيّنا كيف أن تكامل الأضداد يظهر من خلال الصفة الدورية للقدر القمري ، لكون الآلهة القمرية متعددة القيم على الدوام . ولكننا نلاحظ بأن « أسى الآلهة » الناتج عن الكوارث التي تسببها بنفسها ينزلق نحو حزن على موت ابنها الذي لم تتسبب به . ذلك أن تلاقي المتناقضات في موضوع أو شيء وحيد لا يمكن احتماله حتى عند عقلية بدائية ، والمأساة الإلهية التي تجتمع فيها التناقضات تبدو وكأنها محاولة أولى للعقلنة . هكذا تصبح الازدواجية زمنية « لكي لا ينظر إليها في زمن واحد ومن زاوية واحدة » ، مما يوصل إلى المأساة التي يمثل الابن شخصيتها الأساسية[77] .

قد يكون رمز **الابن** ترجمة متأخرة للتخنث البدائي للآلهة القمرية . فالابن يحتفظ بقيمة ذكرية إلى جانب أنثوية أمه السماوية . قد يكون ضغط المعتقدات

---

(76) « تاو » أي « السبيل » ، هي كلمة يستعملها التاويون بشكل خاص للدلالة على مبدأ الحركة الذي هو مصدر كل التحولات الطبيعية ، وهو يتشكل من الحركة المتناوبة للمبدأين « ين » و « يانغ » ، أي السلبي والإيجابي . وهو يتطابق إلى حد ما مع « ريتا » عند الهندوس . أما « مويرا » اليونانيات فهن الهة القدر المرادفات لـ «بركاي » Parcae الرومانيات . ويعني « مويرا » في الأصل « حصة » الحياة لكل كائن ، ثم تطورت فيما بعد لتصبح « مويرا » كونية وليحل محلها من ثم ثلاث « مويرا » هن بنات زيوس وتيميس ، الحائكات اللواتي يملكن خيوط الحياة ، فتمسك كلوتو بالمغزل وتحيك المصير لحظة الولادة بينما تفتل لاكيزيس خيط الوجود ثم تأتي اتروبوس لتقص الخيط وتحدد الموت . (المترجم عن (Petit Robert 2) .

(77) برزيلوسكي ، المصدر السابق ، ص 28 .

الشمسية تسبب اذن في إبراز أنوثة الآلهة القمرية وجعلها تفقد تخنثها البدائي الذي يحتفظ الابن بجزء منه فقط[78] . ولكن نصفي الخنثى لا يفقدان علاقتهما الدورية عند انفصالهما ، فالأم تلد الابن الذي يصبح بدوره حبيباً للأم في نوع من الدورية الوراثية ـ الجنسية . هذا ما يجعل الابن يتصف دائماً بالإلتباس وبازدواجية الجنس ويلعب باستمرار دور **الوسيط** . وسواء هبط من السماء إلى الأرض أو من الأرض إلى الجحيم لكي يفتش عن درب الخلاص ، فهو يمتلك طبيعتين : ذكرية وأنثوية ، إلهية وبشرية . هكذا يبدو السيد المسيح ، وهكذا يبدو أوزيريس وتموز ، وهكذا يبدو أيضاً « فادي الطبيعة » في الرومانطيقية وما قبل الرومانطيقية . فبين سمو الإنسان وسقوطه ، بين الإنسان ـ الفكر والإنسان ـ الطبيعة ، يتموضع الوسيط ، « إنسان الرغبة » ، كما يقول سان مارتان[79] . ويتوصل بيغانيول ، في دراسته القيمة[80] ، إلى ربط صورة « الزواج الإلهي » ، صورة تلاقي المتناقضات ، بدور الوسيط الإلهي هيراقليس[81] . هذا الزواج قد يكون ترجمة رمزية للإنصهار التاريخي الذي حصل بين قبائل أبوية وقبائل أمومية[82] . وقد يكون نتاج هذه الزيجات ظهر رمزياً في الأشكال الهجينة التي يمثلها هيراقليس « الموجود في نقطة وسطى بين العذراء المدفونة تحت الأرض وبين الله في السماء »[83] . وبرأي مؤرخ الأديان فإن « هرقوليس » الروماني هو أيضاً نموذج الوسيط والأنموذج الروماني للابن ، المصبوغ بأساطير شمسية عديدة حسب رأينا . وفي الواقع فإن لهرقوليس إنتماء مزدوجاً، إذ أن طقوسه أرضية تذبح فيها الثيران والخنازير ، ويقدم فيها الخبز والخمر ، بينما يشترك مع الآلهة السماوية في كون من يبتهل إليه يجب أن يكون حاسر الرأس وفي كون « هرقوليس » راعياً يتجسد مثل جوبيتر، ويفتح « القرب » ، وتقدم إليه قرابين مشتعلة ، وهكذا يصبح هرقوليس « وسيطاً » بين أورانوس (السماء) وجي (الأرض)[84] .

أما المثل الأوضح والأبلغ على دور الابن فتقدمه لنا مأساة تموز ، شبيه أدونيس الفينيقي وأوزيريس المصري في بلاد ما بين النهرين ، وابن الإلهة الكبرى عشتار ،

---

(78) هاردنغ ، المصدر السابق ، ص 103 .

(79) بيغين ، المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص 136 ، 159 .

(80) بيغانيول ، المصدر السابق ، ص 119 وما بعدها .

(81) Grimal, op. cit. article "Héraclès"

(82) بيغانيول ، ص 119

(83) نفسه ، ص 120 .

(84) نفسه ، ص 123

والذي يصبح في سن الرشد عشيق أمه فيحكم عليه بالموت ويهبط إلى الجحيم في صيف بلاد ما بين النهرين اللاهب . عند ذلك يلبس الناس والطبيعة ثياب الحداد وتهبط عشتار إلى بلاد « اللاعودة » لتفتش عن ابنها الحبيب[85] . إن أدوار هذا السيناريو يمكن أن تنقلب كما هو الحال في المفهوم المسيحي أو الغنوصي حيث يقوم الابن « المخلص » ، بإصعاد الأم أو ، حسب المفهوم الغنوصي ، بالبحث عن الأم ، هيلانة أو صوفيا أو باربيلو ، الساقطة في الظلمات الخارجية .

تلك هي الصورة المأساوية التي تستوحى منها أغلب المعتقدات الزراعية والتي ليست في الغالب سوى إسقاط تجسيدي لعناصر طقوسية . وهذا ما يفسر كون الطقوس السرية لعبادة أوزيريس تدور حول جذع شجرة منتصب ومقطوع الأغصان ، رمزاً للموت وللبعث النباتي ، وكون المرحلة الثانية من الطقس تتمثل في حصاد رزمة من القمح الناضج بالمنجل ، ثم يبدأ في المرحلة الثالثة احتفال دفن الحبوب ، بينما يتمثل البعث بإنبات البذور في آنية تدعى « حدائق أوزيريس »[86] .

ولكن ليفي - شتروس هو الذي توصل بطريقة علمية لأن يبين ، في خضم بحثه بالسلالات البشرية ، تماثل الوسيط والمخلّص والخنثى والثنائي والثالوث . وينطلق عالم الأنثروبولوجيا من تأمل بالإنتشار الغريب لدور الطفيلي الذي يلعبه في الفولكلور الأميركي الغراب أو ذئب القيّوط ليلاحظ أن القيمة المعطاة لهذين الحيوانين تنطلق من كونهما ينتميان إلى فئة المستغلين ، أي الفئة الوسيطة بين الحيوانات المفترسة ، رمز الاغتصاب المحارب ، وآكلات العشب ، رمز الزراعة . ثم يلاحظ أن جذراً لغوياً واحداً (تكلف ، تصنع : pose) يعني عند هنود التيوا ذئب القيوط والضباب وسلخ جلدة الرأس في نفس الوقت ، أي عوامل وسيطة أو توفيقية : « القيوط وسيط بين آكلات الرأس في نفس الوقت ، أي عوامل وسيطية أو توفيقية : « القيوط وسيط بين آكلات العشب وآكلات اللحم ، مثل الضباب بين السماء والأرض ، مثل الثياب بين « الطبيعة » و« الثقافة »[87] . وبعد أن يقارن الطفيلي (Trickster) بشخصية سندريلا الهندو - أوروبية وابن الرماد (Ash-boy) الأميركي ، اللذين يؤخذ كل منهما كوسيط ، يتوصل ليفي - شتروس إلى أن يستخرج من إحدى أساطير هنود الزوني (Zuni) سلسلة مترابطة من الوظائف الوسيطة[88] .

---

(85) برزيلوسكي ، مصدر سابق ، ص 83 .

(86) نفس المصدر والصفحة .

(87) Levi-Strauss, **Anthropologie structurale.** p. 248 sq.

(88) نفسه ، ص 251 .

إن شخصيـات المخلّص ، والهجين ، والـطفيلي ، والتـوأمين ، والقـرينين المتزوجين ، والجدة والحفيد ، والثلاثيات والثنائيات ، تؤمن التواصل بين السماء والأرض ، بين الشتاء والصيف ، بين الموت والولادة . وتشكل كوكبة تماثل مهمة . ونفس التماثل يمكن أن يظهر من أسطورة البزوغ عند هنود الزوني حيث يكلف ابنا الشمس ، التوأمان « كـويتوما » (Kowituma) و« واتوسي » (Watusi) بـالبحث عن البشر المسجونين في الرحم الرابع فيستخدمان وسائل توسط عديدة من بينها الشجرة - السلم السحرية ، ثم يعلمان الزوني كيفية إشعال النـار بالـزند الـدوار وكيفية طهي الطعام ، ويقودانهم في النهاية إلى « مركز العالم » الذي هو نوع من أرض الميعاد عند هنود الزوني[89] (. . .) .

يرتبط التعلق بالابن وبعثه بالمأساة الخيميـائية التي تتصـدرها صـورة هرمس المثلث المعرفة . فحسب تاريخ الأديان كان هرمس يعتبر إله البيلاجيين في اليونان ، قائماً بذلك مقام آلهة كبرى للولادة والخصب ومتوجاً ثالوث الآلهة العظام[90] . ويبدو أن الرباعي الإلهي الهرمسي قد تشكل من الثالوث القديم الذي أضيفت إليه الإلهة الأم من خلال صورة بديلها الذكر : الابن .

لقد توصل برزيلوسكي[91] إلى العثور على أيقونات معبرة على كثيرٍ من المرايا والزجاجيات الأترورية التي يرتبط فيها توجه مأساوي بشخوص «الأطوار الزمنية » : « تضاف فكرة الموت والبعث لتدل على عدم استقرار الحاضر الـذي يموت ويبعث على الدوام » . الثالوث إذن هو الذي « يشكل مجتمعاً شخصاً رابعاً »[92] (. . .) وهكذا يصبح شخص إلهي واحد مضطلعاً بكل المراحل المتعاقبة التي كان يرمز إليها الثالوث . هذا ما تمثله برأينا شخصية هرمس المثلث المعرفة . وبنظر اتباع هرمس فإن هذا الأخير يمثـل « الابن » و« المسيح » على السـواء . « المثلث المعرفـة » صورة أساسية في الخيمياء تدل على طبيعة ثلاثية وفعل ثلاثـي في الزمن . إنه مبدأ الصيرورة ذاتها ، أي مبدأ تسامي الكائن ، حسب التعابير الخيميائية . وفي إحدى نقوش القرن السابع عشر التي تظهر في كتاب يونغ « علم النفس والخيمياء »[93] ، نرى هرمس وهو يدير دولاب الأبراج الفلكية . وقد ترجع الكلمة المصرية التي تدل على هرمس أو توت

---

(89) J. Cazeneuve, **Les Dieux dansent à Cibola** - Gallimard, 1957, p. 70 sq.

(90) برزيلوسكي ، ص 117 .

(91) نفس المصدر ، ص 178 .

(92) نفس المصدر ، ص 179 .

(93) Jung, **psychologie und alchemie**, p. 229

في أصلها إلى جذر يعني في الحالة الأولى : مزج ، لطف بالمزج ، وفي الثانية : جمع في واحد ، أتم[94] . وبالنسبة لبعض الهرمسيين فإن لفظة هرمس قد تكون قريبة من إرما (erma) ، أي « الترابط ، التسلسل » ، أو أيضاً من أورمي (Ormê) ، أي الحركة، الاندفاع ، المشتقة بدورها من الجذر السنسكريتي (Ser) الذي يصدر عنه sirati ← sisart : جرى، سال .

المثلث المعرفة هو إذن الثالوث الرمزي للكمال ، لمجموع أطوار الحياة والمصير ، أو ابن زيوس ومايا ـ عشتروت ، الأم الكبرى لآلهة الدهاء والسحر . وتصور الخيمياء هذا الابن ، الابن الفيلسوف ، في البيضة ، في التقاء الشمس والقمر، فهو نتاج الزواج الخيميائي، أو الابن الذي يصبح أباً لذاته وغالباً ما يصبح ملكاً يبتلع ابنه[95] . هذا الهرمس هو الخنثى الذي يصفه روزنكروز بقوله : « إنني خنثى امتلك طبيعتين . . . أنا أب قبل أن أكون ابناً . لقد وَلَدْتُ أمي وأبي ، ولقد حملتني أمي في رحمها »[96] . ويركز يونغ كثيراً على هذه الصفة المزدوجة لهرمس الخيميائي[97] .

الخيمياء لا تهدف إلى تحقيق العزلة ، بل إلى الإقتران ، إلى طقوس الزواج التي يليها الموت فالبعث . من هذا الاقتران يولد عطارد (Mercure) المتحول . والمدعو خنثى بسبب اكتمال صفاته . وهذا العرس هو عرس الحَمَل، « المظهر المسيحي للزوج نصف الإلهي المعروف في الديانات الشرقية » .

تلتقي في هذه الخنثوية الخيميائية انموذجات التصغير والمضاعفة مع انموذجات الكلّية الكونية ، فيصبح «الابن » متمثلاً بالمسيح ، أي بنتاج الزواج الوسيط الذي نجد نموذجاً عنه في الأساطير التي تصور ولادة بوذا حيث تحمل مايا من الفيل الأبيض ، أي الروح ، ثم تضع في الخامس والعشرين من كانون الأول (ديسمبر) سيدهارتا الذي يصبح بوذا فيما بعد[98] . وسوف نرى لاحقاً كم من روابط يمكن أن توجد بين المسيح وأغني إله النار عند الهندوس . أما الخيمياء فإنها تقرن أيضاً هرمس الابن مع لوغ (lug) السلتي ، كما يصل سان جوستين (Saint Justin) إلى حد الدمج بين لوغ ولوغوس (Logos) ، أي عطارد السلتي والمسيح كما يظهر في انجيل يوحنا . وبعد

(94) M. Müller, **Nouvelles leçons sur la science du langage,** Durand, Paris, 1867-1868, p.66

(95) يونغ ، المصدر السابق ، ص 130 .

(96) J.V. Andreae, **Les Noces chymiques de C. Rosenkreuz,** p.125.

(97) Jung, **Paracelsica,** p. 125 sq.

(98) Burnouf, **Le Vase sacré,** p. 105-106.

ذلك يتعرض عطارد لتحول مسيحي مزدوج يحمل دلالة كبرى من جهة طبيعته التركيبية : فهو يتسامى من جهة ليصبح القديس ميشال الذي هو رسول السماء ومطمئن النفوس ، وينحط من جهة أخرى ليصبح شيطاناً كما يذكر فركروت[99] الذي يرى أن صورة الشيطان في العصر الوسيط قد تأثرت إلى حد كبير بـ « لوغ ـ عطارد » الروماني ـ السلتي ، وهذان الطوران يمثلان صراع الملاك والشيطان .

قد يكون الهدف الأسمى للخيمياء « توليد النور » كما يقول باراسلس[100] . أو « تعجيل التاريخ والسيطرة على الزمن » حسب قول ميرسيا الياد[101] . والخيمياء التي يكون ابنها هرمس على هذا الأساس شخصيتها الأولى ، تصبح بالتالي زراعة اصطناعية للمعادن . فسواء في الهند أو في الصين ، في أنّام (فييتنام) أو في جزر جنوب شرق آسيا ، أو في الغرب المسيحي ، يردد الخيميائي : « ما لا تستطيع الطبيعة إنجازه إلا في فترة طويلة من الزمن ، نستطيع نحن القيام به في فترة وجيزة بفضل فنّنا »[102] . الخيميائي هو إذن « منقذ الطبيعة الأخوي » ؛ فهو يساعد الطبيعة على تحقيق غايتها ، كما أن « تسريع نمو المعادن بالعمل الخيميائي يوازي تخليصها من قانون الزمن »[103] . ويرى الياد بوضوح أن هذه الأساطير الدورية والتحويلية التي يمثل « حجر الفلاسفة » مظهرها الطقوسي الأسمى ، هي أنموذجات أسطورة التقدم والثورة التي تفترض أن العصر الذهبي هو بلوغ غاية الزمن وأن ذلك ما تعجل به التقنيات والثورات[104] . سوف نعود إلى هذه الفرضية الهامة في سياق حديثنا عن رمزية الشجرة ، ولكننا نكتفي هنا بتسجيل الصفة المسيحانية (نسبة إلى السيد المسيح وليس إلى الديانة) التي ترتبط بشكلٍ شبه دائم بأسطورة « الابن » كما يظهر في الأسرار الخيميائية ، كما نسجل على عجل كم تدين المذاهب والنظريات التقنوية والحضارات التقنية للأسطورة الدورية ولخلفية « الأحياء الفلكية » القديمة .

في صورة « الابن » تتمظهر توجهات السيطرة على الزمن من خلال رغبة الأهل في استمرارية النسل . ومن وجهة نظر تطورية يعتبر كل عنصر ثانوي ابناً للذي يسبقه . فالابن هو تكرار للأهل في الزمن أكثر من كونه مجرد مضاعفة احصائية . ومن

---

(99) Vercroute, **Origine et genèse de la légende du Saint Graal,** p. 3.5.24.

(100) Jung, **Paracelsica,** p.68.

(101) Eliade, **Forgerons,** p.46.

(102) نفس المصدر ، ص 53 .

(103) نفسه ، ص 118 .

(104) نفسه ، ص 55 .

المؤكد ، حسب نظرية رانك[105] ، أنه يوجد في كثيرٍ من الأساطير مضاعفة أبوية : مضاعفة الأب الحقيقي بالأب الأسطوري، حيث يكون الأول من أصل متواضع والآخر من أصل إلهي نبيل ، والأول هو أب « مزيف » ، مهمته تأمين الغذاء ، بينما الثاني هو أب حقيقي . ولكن ، كما يرى بودوان[106] ، فإن حكاية المضاعفة هذه هي « رواية عائلية » ادخلت ضمن قصة مسلسلة . أما نحن فإننا لا نتفق مع التحليل النفسي[107] الذي يجعل من هذا الموضوع اما دلالة على « العودة إلى بطن الأم » ، أو على العكس « تخلصاً من الإرتباط بالأم » ، بل يبدو لنا أن هذه « الولادة المعززة » هي منطلق لعملية بعث . فتكرار الولادة بالأبوة المزدوجة أو التخلي عن المولود ، كما هي حال موسى وروموليوس والمسيح ، يعبر عن توجه بعثي : إن الابن « المولود مرتين » سيولد حتماً من الموت . وفكرة المضاعفة والتكرار تظهر أيضاً في الأدب ، فإحدى ركائز الملهاة الكلاسيكية وكثير من القصص والروايات هي « التعرف من جديد » إلى البطل ، وفي ذلك نوع من ولادة عائلية للابن الضال أو للولد المفقود . هذا ما نجده مثلاً عند فيكتور هوغو في مسرحية « هرناني » (Hernani) وفي رواية « الرجل الضاحك » (L'Homme qui rit) حيث غالباً ما يتواكب التكرار الذي يجسد الابن مع مضاعفة الأم . أما وليم فولكنر فإنه يحرص ، من خلال تقنية بارعة ، على إعطاء الاسم الواحد لأكثر من شخصية في رواياته وذلك بهدف خلق جو القدر الضاغط الذي تتميز به رواياته[108] .

وفي النهاية فإن نسق البنوة المأساوية وأنموذج « الابن » شائعان لدرجة أننا كثيراً ما نجدهما في الرومانطيقية على شكل نزوع ملحمي وتصغيري واضح عند بالانش (Ballanche) ولامرتين وادغار كينيه (Quinet) ، ويتمثل هذا النزوع باختصار كل تحولات البشرية وكل المأساة النجمية ـ العضوية في وصف مصير إنسان فرد . لامرتين مثلاً يختصر في قصيدة « جوسلين » (Jocelyn) كل طموحاته الملحمية والدرامية ، وكما يقول ليون سلييه[109] ، فإن « جوسلين هي ملحمة الخلاص بالتضحية » ؛ جوسلين المضمخ بمشاعر الطبيعة وأنغامها والمأخوذ بصورة لورانس « الخنثى » ـ لكونه فتى يافعاً في بداية القصة وامرأة عاشقة في نهايتها ـ وبحفلة الزفاف الصوفية التي تنتهي بها القصيدة. وفي ملحمة «سقوط ملاك» (La Chute d'un ange)

---

(105) Rank, **Traumatisme de la naissance,** Chap. VI.

(106) Baudouin, **V. Hugo,** p.167.

(107) Jung, **Libido,** p.306.

(108) Baudouin, **Triomphe du héros,** p.17, 26, 72-74.

(109) سلييه ، مصدر سابق ، ص 138 ، 146 ، 152 ، 157 .

للكاتب نفسه فإن سيدار Cedar هو ملاك ساقط بميله الطبيعي ، ميله إلى التجسد بعبارة ما ، وهو يختصر الأسطورة الزراعية للبطل المعذب والممزق ، كما أنه يتواكب مع شخصية أدوناي المسيحي الولادة ومالك كتاب الخلود ونصير المظلومين .

وهكذا فإن صورة « الابن » ، سواء كان مجرد لمحة أدبية أو آلهة معترفاً بها كلياً ، مثل هرمس وتموز وهرقوليس والمسيح ، تبدو دائماً كترسب مأساوي وانثروبولوجي للإزدواجية ، كترجمة زمنية لالتقاء المتناقضات محفوزة بعمليات التكوين النباتية أو الخيميائية .

تتماثل مع أسطورة الابن المأساوية والدورية كل احتفالات التكريس التي هي طقوس تكرار للمأساة الزمنية والمقدسة ، للزمن المقهور بإيقاعات التكرار . التكريس (L'initiation) هو أكثر من عمادة : أنه عملية التزام واندفاع . ولا يتوصل بيغانيول[110] إلا إلى جزء من الحقيقة عندما يقرن طقوس التطهير بالطقوس الأرضية : فالتكريس هو أكثر من تطهير بالعمادة ، إنه تحول جذري للمصير . ومن جهتنا ، فنحن لم نتعرض عند دراستنا للعمادة سوى لطور واحد من أطوار التكريس ، الطور الفصلي والسلبي إلى حد ما . ذلك أن التكريس ينطوي على مجموعة طقوس متعاقبة للاطلاع على الأسرار ، وهو يتم ببطء وعلى مراحل متبعاً عن قرب ، كما في عبادة مثرا ، النسق الزراعي ـ القمري : تضحية ، موت ، قبر ، بعث . ويتضمن التكريس بشكل شبه دائم طقساً بترياً أو تضحوياً يرمز في الدرجة الثانية إلى عشق إلهي . ففي مصر[111] كان التكريس في أساسه تصويراً مسرحياً لمأساة أوزيريس ، لعشقه وعذابه ، ولفرح إيزيس . وكانت طقوس عبادة إيزيس تتضمن أولاً عمادة تطهيرية ، ثم تجسد الأسطورة سات (Set) ، أي الشر ، المتنكر بشكل حمار كان يحقَّر ويضطهد ، يلي ذلك اختبار صوم وإغواء ، ثم يلبس المكرَّس ، في المرحلة الأساسية ، جلد حيوان يضحى به لأوزيريس ، وبعد ذلك يخرج منه بسحر إيزيس ، مبعوثاً من الموت وخالداً ، ويجلس في مكان مرتفع وهو مكلل بالأزهار وحامل مشعلاً مضاء ، فيقدم له الحضور الاحترام و « يبجلونه كأنه إله »[112] . من المستحيل ألا نلاحظ التشاكل بين مراحل هذا الاحتفال وبين المصير الإلهي لأوزيريس وسن ومين ، إله الفريجيين في آسيا الوسطى : فعندما يظهر القمر هلالاً يبدأ الإله مهمته محارباً شيطان الظلمات

(110) بيغانيول ، مصدر سابق ، ص 194 .
(111) هاردنغ ، مصدر سابق ، ص 188 .
(112) نفس المصدر ، ص 192 .

الذي افترس القمر القديم ، ثم يحكم والده بجلال وعظمة عند اكتمال القمر بدراً ، وبعد ذلك يهزمه الشيطان ويبتلعه فيهبط إلى الجحيم حيث يمضي ثلاثة أيام يبعث بعدها ويعود منتصراً[113] .

وأشكال التعذيب التي يتعرض لها المكرَّس هي في الغالب بتر الأعضاء الجنسية : خصاء تام أو جزئي يصبح **الختان** ، برأي الياد[114] ، بديلاً عنه . وقد تكون هذه الممارسات ناشئة عن طقس يهدف إلى إحياء الخنثوية البدائية ولا يزال موجوداً من خلال استبدال ثوب المكرس ـ والمختون ـ العادي بفستان أو ثوب فضفاض . في أحيان أخرى يتم البتر ، رمزياً أو حقيقياً ، بشكل كامل : ففي بعض الاحتفالات الشامانية يقطع المكرس إرباً . وعند هنود البومو يقوم دب الغريزلي الشرس بتمزيق المكرس[115] . وقد يكون قتل الملك ـ الكاهن الذي يمثل رومولوس أنموذجه في حوض المتوسط منتمياً إلى نفس الكوكبة .

يظهر في هذه الطقوس والملاحم التكريسية ميل واضح لتسجيل انتصار مؤقت للشياطين والموت والشر ، وتعكس كثير من التقاليد صورة الموت التكريسي الذي يتم بالتمزيق : أوزيريس مثلاً يقطعه سات إلى أربع عشرة قطعة توازي الأيام الأربعة عشر للقمر المنقوص ، مع تقييم « زراعي » لعضوه الجنسي المفقود[116] . كما أن باخوس وأورفيوس ورومولوس وماني والمسيح واللصين المقطعي الأعضاء ومارسياس وأتيس ، كل هؤلاء هم أبطال يبترون في فترة من الآلام[117] . حتى أننا نستطيع القول أن هناك عقدة بتر حقيقية ، زراعية ـ قمرية : إن كل الكائنات الأسطورية القمرية لا تظهر في الغالب إلا برجل واحدة أو بيد واحدة ، وحتى في أيامنا هذه فإن كثيراً من المزارعين لا يشذبون أشجارهم إلا في مرحلة القمر المنقوص . كما يجب أن نسجل الارتباط الوثيق لطقوس البتر هذه مع طقوس النار . وسوف نرى فيما بعد أن النار مشاكلة هي الأخرى للدورة والأطوار ، ففي كثير من الملاحم والخرافات العائدة لـ « أسياد النار » تظهر أكثر الشخصيات ذوات عاهات أو بساق واحدة أو عوراء بشكل « يذكر على الأرجح بالبتر التكريسي »[118] الذي يقوم به حدادون سحرة . ولكون سيد النار يتحمل الألم ويقوم بأعمال مناقضة لذلك ، فإنه غالباً ما يكون ممتلكاً القدرة على

(113) نفس المصدر ، ص 94 ـ 98 .

(114) Eliade, **Traité,** p.158

(115) بيغانيول ، مصدر سابق ، ص 256 ـ 260 .

(116) هاردنغ ، مصدر سابق ، ص 187 .

(117) يونغ ، المصدر الأخير ، ص 367 .

(118) Eliade, **Forgerons,** p. 108

الشفاء ودمل الجراح وإعادة التشكيل بالنار والفرن .

لقد احتفظ كثير من الملاحم المسيحية بهذا المظهر المزدوج لرمز البتر ، مثل سير القديس نقولا والقديس بطرس[119] . ونستطيع أن نضيف إلى هذه السير وتلك الطقوس ممارسة **الجَلْد** الشائعة في كثير من عبادات الالهة الكبرى ، ففي منطقة فريجيا (Phrygie) في آسيا الصغرى كان يُحتفل في الرابع والعشرين من شهر آذار (مارس) بعيد الدم الذي كان الكهنة يُجلدون فيه بأغصان الأثل حتى تسيل دماؤهم . والطقوس ذاتها كانت تقام لتمجيد أرتيميس الأركادية التي كانت معروفة في اليونان بـ « الإلهة ذات السياط » ، كما أننا أشرنا سابقاً إلى أن الالهة أديتي كانت تلقب عند الفيدا بـ « ذات سوط العسل » .

تتماثل أيضاً مع الذبول الزراعي ـ القمري طقوس **التضحية** . والأضحيات البشرية معروفة عالمياً في المعتقدات الزراعية . ومن أشهرها تلك المرتبطة بأعياد الذرة عند هنود الأزتاك[120] التي يبدو فيها الاحتفال بالأضحية كمزيج معقد من ميثولوجيا قمرية ومن طقوس زراعية وتكريسية . لقد كانت الفتيات المختارات للتضحية بهن يقسمن إلى فئات ثلاث تقابل الأطوار الثلاثة لنمو الذرة . وعندما ينضج الزرع يقطع رأس الصبية التي تمثل الذرة ما قبل النضوج ، وفي نهاية الحصاد يضحى بالعذراء التي تمثل توسي (Toci) ، « إلهة الذرة المقطوفة » ، ثم يسلخ جلدها . بعد ذلك يغطي الكاهن نفسه بجثة الضحية بينما يلبس أحد مساعديه قناعاً مصنوعاً من قطعة من جلدها ويقوم بتمثيل دور امرأة تلد . « معنى هذا الطقس ، كما يقول الياد[121] ، أن الإلهة توسي تبعث بعد مقتلها من خلال ابنها الذي هو الذُّرة » . عند شعوب أميركية أخرى كان جسد الضحية يقطع ثم تدفن قطعه في أماكن مختلفة من الحقول بهدف زيادة الخصب . ونفس الطقس يوجد لدى شعوب أفريقية عديدة تتم التضحية عندهم بسحق العظام التي تؤخذ من أعضاء يبتر الواحد منها تلو الآخر ثم تطبخ على نار خفيفة . وعند الرومان كانت التضحية مرتبطة أيضاً بالكوكبة الزراعية ـ القمرية[122] فلقد كان الرومان الأوائل يقدمون أضحيات لزحل ، إله الطقس السيء ، كما أن شعوب حوض المتوسط سواء في كريت أو أرماديا أو سردينيا أو ليغوريا أو سابينا ، كانت تعتمد الأضحيات البشرية بالخنق أو الإغراق أو ، كما كان يفعل

---

(119) نفس المصدر ، ص 111 .

(120) Eliade, **Traité**, p. 295-297

(121) نفسه ، ص 196 .

(122) بيغانيول ، مصدر سابق ، ص 98 .

الجرمانيون القدماء ، بدفن المضحى بهم وهم أحياء . كل هذه الأضحيات مرتبطة ، كما برهن بيعانيول[123] ببراعة ، بشعائر حجر الأضحية المسطح ، ولا يجب أن تدرج ضمن ممارسات العمادة والتطهير ، فالتضحية تنم عن توجه عميق ، ليس نحو الابتعاد عن المصير الزمني بعملية فصل طقوسية ، وإنما نحو الاندماج بالزمن ، حتى ولو كان مدمراً ، حتى وإن تمثل بكالي ـ دورغا ، ونحو المشاركة بالدورة الكاملة للملخلوقات وللتدمير الكوني[124] .

في كثير من الحالات تتلطف التضحية فينصب التعذيب والقتل على تمثال أو صورة . في ألمانيا مثلاً يحرق مارد من الورق المقوى يرمز إلى « ملك أيار » ، وفي بوهيميا يقوم شخص حقيقي بتمثيل دور « ملك أيار » ثم يقوم الحضـور بقطع رأس مستعار يكون قد ثبته على كتفيه . وممـارسات كهذه ما زالت شائعة في كل أنحاء أوروبا من خلال الكرنفالات التي تحرق أو تغرق أو تشنق فيها الدمى . ويشكل موت الكرنفال أو بدء الصوم أو الشتاء عملية نفي مزدوج تضحوية . فالهدف من ذلك في أغلب الأحيان هو « موت الموت » ، إظهار قدرة الموت الإخصابية ، قدرة الموت على الحياة[125] . هذا ما يجعلنا نرى في ممارسات الأضحية البديلة هذه نوعاً من الخيانة للمعنى المـأساوي للتضحية الذي تنطوي عليه الـدورة الزمنيـة (. . .) ولكن هذه الخيانة هي في الواقع تلطيف وعكس للمعاني بحيث تصبح التضحية ربحاً وبحيث يتسرب إلى داخل الموت والتعبير عنه أمل بالبقاء . من هنا كان ميل كل هذه المنظومة التضحوية لأن تصبح مجرد عقوبة للموت والشر بعملية نفي قضائي مـزدوج : ففي العصـر الوسيط كـانت الساحـرات يحرقن في الكـرنفالات لكـونهن يجسـدن الشـر والظلمات الشتوية . ومن جهة أخرى فإن الفصل والهجومية يظهران بوضوح في عملية إضعاف المأساوية التضحوية ، إذ تظهر في كثير من الاحتفالات دمى مشوهة بدرجات متفاوتة وصراع وهمي ضد الشر . وهذه المعارك تحتفظ بنكهة زراعية لكون الأسلحة والقذائف المستخدمـة فيها من ثمـار الأرض ، كالخضـار والجوز وحب الفـاصوليـا والأزهار . في السويـد مثلاً تتصـارع مجموعتـان من الفرسـان ترمـزان إلى الصيف والشتاء[126] . ولكن الصراع بين « تيامات » و « مردوك » البابليين يبقى النموذج الأول لكل هذه الصراعات ويمثل صراع النبات ضد الجفاف والقحط : صراع « أوزيريس »

---

(123) نفسه ، ص 99 .

(124) غوسدورف ، مصدر سابق ، ص 30 .

(125) نفسه ، ص 275 .

(126) نفسه ، ص 276 .

ضد « سات » في مصر أو « أليسيس » ضد « مُوت » عند الفينيقيين . وكما أن فلسفات التاريخ ليست في منأى عن الهجومية ، فإن ميثولوجيات الزمن وطقوس الأضحيات تماثلها في ذلك . فمن البديهي أن الزمن يبدو في نفس الوقت ألماً أساسياً وفعلاً أساسياً ، وأن تفاؤل الانسان دفع به إلى تحويل آلامه أفعالاً ، ولكن ، في كل الحالات التي أشرنا إليها ، تأخذ آلام الإله المأساوية مظهراً ملحمياً ناتجاً برأينا عن التعديل التلطيفي الذي يطال مغزى الأضحية .

فالمعنى الأساسي للأضحية ، وللأضحية التكريسية بشكل خاص ، هو أنها . على عكس التطهير ، عبارة عن صفقة ، عن رهان ، عن مقايضة عناصر متناقضة مع الألوهية(127) . هذا ما توصلت إليه أيضاً ماري بونابرت(128) بعد أن خصصت فصلاً من كتابها « أساطير الحرب » لأسطورة « جثة في سيارة » التي شاعت في أوروبا بين 1939 و 1945 ، حيث رأت أن لكل أضحية بعداً تجارياً . فكل تضحية هي نوع من المبادلة وهي بذلك تقدم لعطارد ، إله التجارة . لذلك نرى الطبيبة النفسانية تستعمل مفردات مصرفية في وصفها للأضحية : « تسديد حساب قديم يدين به الانسان للألوهية في أضحية الاستغفار ، فاتورة حساب تسدد ثمناً لموقف إيمان في أضحية الشكر ، وأخيراً عربون يدفع مسبقاً في أضحية الدعاء أو التشفع »(129) . تكشف هذه الصفقة إذن عن مبادلة تتم من خلال لعبة المعادلات ، عن مضاعفة من خلال تكرار تعويضي يصبح فيها المضحي أو المضحى به سيداً لكونه يسدد حسابه كاملاً عن فترة سابقة أو قادمة . ويتواكب هذا التكرار الزمني ، الذي هو عملية وضع يد على الزمن ، بمجموعة من العناصر المضاعفة . ذلك ما يظهر في استبدال المضحى بهم ، كما يحدث في قصة إبراهيم وابنه وفي ملحمة إيفيجينيا (Iphigénie) اليونانية . وإذا كانت التضحية تفتتح دائماً بعملية تقديس أو تكريس أو عمادة ، فذلك لجعل المبادلة أسهل وأجدى . وصفة الالتباس التي تلحق بالمضحي أو المضحى به ـ لكونه غالباً خنثى(130) ـ تسهل عملية التضحية وتلعب دور الوسيط . ثم يأتي الموت بوجهه الأسطوري ليدخل ضمن هذا الالتباس التضحوي من خلال النفي المزدوج المتمثل في موت الموت . هذا ما تؤكده ماري بونابرت(131) التي تقدم حوالي ثلاثين مثلاً من

---

(127) Griaule, "Remarques sur le mécanisme du sacrifice Dogon", **Journal del ls Société des Africanistes,** n° X, 1940.

(128) Marie Bonaparte, **Mythes de guerre,** p. 11 sq.

(129) نفسه ، ص 50 .

(130) نفسه ، ص 17 .

(131) ص 17 ـ 19 .

التاريخ الحديث تظهر فيها جميعاً فكرة الموت كبشير بموت طاغية أو شخص مكروه (هتلر ، موسوليني ، شامبرلان ، دالادييه ، وغيرهم) وتكون نبوءة بانتهاء الموت الجماعي الذي تسببه الحرب . وبعبارة أخرى ، فإن الموت التضحوي ، المقبول برحابة صدر ، يتسبب ويبشر بموت الطاغية ، ويكون بالتالي موتاً يؤدي إلى موت الموت . وتشبه بونابرت هذه الممارسات التضحوية التي تهزم التضحية فيها المصير المميت بقربان البابا بيوس الثاني عشر أو تيريز نيومان اللذين يعرضان موتهما كثمن لنهاية الحرب أو يتنبآن بموت هتلر الذي سيتزامن مع موتهما[132] .

يكمن جوهر التضحية إذن في قدرتها الغيبية على الإمساك بالزمن من خلال مبادلة تعويضية واسترضائية ، إذ أن الاستبدال التضحوي ، سواء بالتكرار أو بمبادلة الماضي بالمستقبل ، يؤدي إلى تدجين كرونوس ـ الزمن . ومن الملفت للنظر أن كل الأساطير التي ذكرناها تربط دائماً بين التضحية والنبوءة ، فدور المضحى يلعبه في الحلم مخلوق أسطوري يعتبره وجدان الشعب ساحراً أو نبياً : عرافة أو غجري أو متشرد مجهول أو ملكيصادق[133] ، إلخ . بالتضحية يكتسب الانسان « حقوقاً » على القدر ويمتلك بالتالي « قوة تقهر القدر وتعدل نظام الكون لمصلحة الانسان »[134] . هنا تلتقي طقوس التضحية مع حلم السيطرة الذهبي عند الخيميائيين ، ويدخل النفي المزدوج ضمن الشعائر والحكايات ، ويصبح السلبي محملاً ملموساً للإيجابي . وهكذا تمسي فلسفة التضحية فلسفة امتلاك الزمن وإنارة التاريخ .

نذكر في النهاية أن المظهر السلبي للدورة القمرية والنباتية يلتقي في معظم المعتقدات مع العودة إلى الضبابية ، إلى السديم ، إلى الطمي الطوفاني . فممارسات التكريس والتضحية تقترن بصورة طبيعية مع **ممارسات العربدة والمجون** . وهذه الأخيرة هي نوع من العودة الطقوسية إلى الطوفان ، إلى السديم البدائي الذي يخرج منه الانسان متجدداً . في هذه الاحتفالات تضيع الأشكال : القواعد الاجتماعية والشخصيات والأشخاص . « يختبر المشاركون بها من جديد الحالة البدئية ، الضبابية والسديمية »[135] ويمثل تجاوز الأنظمة الاجتماعية هنا « التوصل إلى وضعية البذار

---

(132) نفسه ، ص 19 ، 21 .

(133) **انظر الكتاب المقدس**، «سفر التكوين»، فصل 14 (19 ـ 2) و «سفر الأحبار» فصل 7 (1 ـ 5) ونشير هنا إلى أن الفصول السبعة عشر الأولى من « سفر الأحبار » تركز بكاملها على الأضحيات والقرابين (المترجم) .

(134) Hubert et Mauss, "Essai sur la nature et la fonction du sacrifice" **Année sociologique,** II, Alcan, Paris, 1897-1898 p. 30-37.

(135) Eliade, Traité, p. 307

الذي يتحلل في الأرض متخلياً عن شكله ليولد في نبتة جديدة[136] . هي محاكاة إذن للمهابر الايا ، أي « الذوبان الكامل ». الاحتفالات الماجنة والمعتقدات الزراعية ـ القمرية لها دائماً خلفية خلاصية . وأخيراً فإننا نجد أن كل عيد ، كالكرنفالات السنوية الغربية أو عيد الميلاد أو احتفالات رأس السنة ، تطغى عليه في أغلب الأحيان مظاهر التهتك والمجون . تمثل الأعياد وإباحيتها إذن قمة الخلفيات النفسية ـ الاجتماعية للشعوب ، فأعياد : كولا (Kula) في غينيا الجديدة ، وبوتلاتش (Potlatch) عند هنود كولومبيا ، وبيلو (Pilou) في كاليدونيا الجديدة . وشالاكو عند هنود الزوني ، وسيغوي عند قبائل الدوغون الأفريقية ، وكرنفالات أوروبا هي جميعاً إحياء اجتماعي لطور أساسي من ميثولوجيا الدورة ، وهي إسقاط مجوني لمأساة أنموذجية بكاملها . العيد هو في نفس الوقت لحظة سلبية تكسر فيها القيود الاجتماعية وحلم جميل ببعث الماضي المفقود[137] .

رأينا إذن كيف يلتقي في النسق الدوري للأطوار أنموذج « الابن » وطقوس استعادة الزمن ، طقوس تجديده وامتلاكه بالتكريس والتضحية والاحتفالات الإباحية . يبقى أمامنا الآن أن نبين الدلالات الرمزية لهذا النسق وذلك الأنموذج ، سواء على الصعيد الطبيعي ، من خلال القاموس الحيواني ، أو على الصعيد الاصطناعي ، من خلال تقنيات الأطوار .

3 ـ الحيوانات القمرية

يلحق بالرموز النباتية التي يثيرها أنموذج آلام « الابن » رمزية حيوانية تضفي بسهولة على الدورة طوراً ليلياً مشؤوماً . ففي الأيقونات تأخذ العلاقة بين الإلهة القمرية **والحيوانات** بعداً ثلاثياً : إما أن تكون الإلهة عدواً تمزقه الكواسر ، وإما تكون مروضة أو حاوية أو صائدة تواكبها الكلاب ، مثل ديانا وهيكاتي وأرتيميس . والشجرة القمرية، أي صولجان هرمس، تحيط بها غالباً حيوانات لاندري إذا كانت تحرسها أم تهاجمها بسبب الازدواجية التي تلازم ميثولوجيا الأطوار[138] . وإما أن يأخذ القمر نفسه مظهراً حيوانياً ناتجاً عن استبدال المعنى السلبي بمعنى إيجابي ، فتصبح أرتيميس دباً أو غزالاً ، وهيكاتي كلباً بثلاثة رؤوس ، وإيزيس البقرة حاتحور ، وأوزيريس الثور أبيس ، وقوبيلا لبوة . وعلى العكس من ذلك فإن كل الحيوانات ،

---

(136) الياد ، نفس المصدر ، ص 309 .

(137) غوسدروف ، المصدر السابق ، ص 81 .

(138) Zimmer, **Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde.** p. 68

مثل كل النباتات ، قابلة لأن ترمز إلى المأساة ، أو على الأقل إلى مسيرة المصير الزراعي ـ القمري . إن النسق الدوري يلطف الحيوانية والعجيج والحركة لأنه يدخلها ضمن مجموعة أسطورية تلعب فيها دوراً إيجابياً ، ذلك أن السلبية في هذا المنظار وإن كانت حيوانية ، تبدو ضرورية للوصول إلى الإيجابية المطلقة . فالحيوان القمري المثالي هو إذن المتعدد الدلالات : **التنين** . والأسطورة الزراعية ـ القمرية ترد الاعتبار للتنين وتلطف صورته لتجعل منه الأنموذج الأساسي الذي يختصر القاموس الحيواني للقمر ، فهو يصوَّر بجناحين ويقيَّم إيجابياً كقدرة سماوية بطيرانه ، ومائية ظلامية بحراشفه ، وهو السفنكس والثعبان ذو الريش والثعبان ذو القرون[139] . « الوحش » هو إذن رمز الاكتمال ، رمز تجميع كل الإمكانيات الطبيعية . ومن هذه الزاوية يصبح كل حيوان قمري ، حتى الأكثر ضعفاً ، مجموعة وحشية . ونستطيع القول ان كل خيال مسخي هو خيال تجميعي وان هذه الكلّية ترمز دائماً إلى طاقة الزهو والأذى المتربصة بالإنسان في حياته ومصيره . لقد لاحظ ڤون شوبرت[140] أن حلم الخيال والصيرورة الطبيعية يتقاسمان هذه الصفة المشتركة التي تجمع المتناقضات . وليس المظهر المخيف للمسخ هو المعنى هنا ، بل الصفة الخارقة للتشكيلة المسخية . فخيال الصيرورة الدورية يفتش في الحيوانية عن رمزية ثلاثية : رمزية البعث الدوري ، ورمزية الخلود أو الخصب الذي لا ينضب والذي يضمن البعث بالتالي ، ثم رمزية الضعف المتقبل للتضحية . وتنوع المظاهر الحيوانية للدورة الزراعية القمرية يؤكد قانوناً أساسياً للخوارق يقضي بأن ما ينظمه الرمز وتحمله الدلالة ليس شيئاً أو مادة ، وإنما هو نسق حركي يلتقط دلالة مشتركة في أشياء شديدة التنافر ظاهرياً . وفي القاموس الحيواني للقمر سوف نجد أن الحيوانات الأكثر تنافراً موجودة جنباً إلى جنب : التنين العجيب إلى جانب الحلزون ، الدب والعنكبوت ، الصرار والسرطان ، الحمل والثعبان ، إلخ .

الحلزون هو رمز قمري متميز ، وهو ليس فقط **قوقعة** تعبر عن مظهر الأنوثة المائي وتمتلك مظهر الأنوثة الجنسي ، ولكنه بالإضافة إلى ذلك صدَفة لولبية ، شبه دائرية . ثم ان هذا الحيوان يظهر « قرونه » ويخفيها بشكل دوري فيصبح قابلاً ، بسبب تعدد رمزيته ، لأن ينطوي على مجموعة دلالات قمرية . عند هنود المكسيك يصور إله القمر ، « تكشيزتوكاتل » ، مسجوناً في قوقعة حلزون[141] ويجب أن

---

(139) برزيلوسكي ، مصدر سابق ، ص 100 ـ 101 .

(140) Von Schubert, **Symbolik**, p. 30.

(141) الياد ، المصدر الأخير ص 144 ، 145 .

نسجل أيضاً أهمية الشكل اللولبي في أيقونات ثقافات يتمحور مداها الفكري حول أساطير توازن المتناقضات ودمجها . فاللولب لازمة ثابتة في رسوم الوجوه عند هنود كادوفيو، وفي خزفيات يانغ شاو والبرونزيات الصينية القديمة، وفي النقوش البولينيزية ونقوش المكسيك القديمة ، كما يظهر في زخرفات اليونان ، ويظهر مربعاً في حضارة تيوتيهواكان المكسيكية كما تبين آثار ميتلا وإيتزا[142]. يدعم رمزية القوقعة الحلزونية هذه نظريات رياضية تجعل منها علاقة التوازن في الاختلال ، علامة النظام والوجود في خضم التغيير. اللولب، وخاصة اللولب اللوغارتمي ، يمتلك صفة مميزة هي أنه يكبر باستمرار دون أن تتغير صورته العامة ، وأنه يشكل بذلك نوعاً من الديمومة « بالرغم من كبره اللامتساوق »[143] . والنظريات الحسابية حول الرقم الذهبي ، رقم الصورة اللوغارتمية اللولبية ، تأتي بالطبع لتكمل التأملات الرياضية في دلالة اللولب[144] . لكل هذه الأسباب الدلالية وامتدادها السيميائي والرياضي يكوّن الشكل اللولبي لقوقعة الحلزون رمزاً عالمياً للزمنية ولديمومة الكائن من خلال التغير والتبدل .

تتبلور الدلالة القمرية من خلال حيوانات أخرى تتصف هي الأخرى بتعدد الرمزية . **الدب** مثلاً يقترن مع القمر عند شعوب سيبيريا وألاسكا لكونه يختفي في الشتاء ويظهر من جديد في الربيع . وهو يلعب ، إضافة إلى ذلك ، الدور التكريسي للحيوان المفترس الذي نجده أيضاً عند السلتيين وفي ملحمة أدونيس عند الفينيقيين واليونانيين والبابليين[145] . ومن الملفت أيضاً أن الالتباس بين السلبي والإيجابي يظهر باستمرار في الحيوان القمري كما في طقوس التضحية : فالحيوان القمري يمكن أن يكون وحشاً يضحي أو أضحية تقدم قرباناً ، وزنوج أفريقيا وأميركا ، مثل بعض قبائل الهنود ، يعتبرون القمر أرنباً لكون هذا الأخير حيواناً بطلاً وشهيداً يجعله إطاره الرمزي قريباً من **الحمل** المسيحي ، أي الحيوان الوديع والمسالم ، وشعار المسيح القمري . شعار « الابن » المتناقض مع المحارب الشمسي الظافر . والظلال التي تظهر على سطح القمر تدعى في أفريقيا ، كما في آسيا وأميركا الشمالية « آثار أقدام الأرنب »[146] .

يمكن أيضاً أن تكون **الحشرات** و **القشريات** و **الضفدعيات** و **الزواحف** رموزاً

(142) Buhot, **Arts de la Chine,** Le Chêne, Paris, 1951, p. 14, 16, 17, 20.

(143) Lévi-Strauss, **Anthropologie structurale.** p. 269 sq.

(144) M. Ghika, **Le Nombre d'or,** Gallimard, 1931, I, p. 178, 200.

(145) الياد ، المصدر الأخير ، ص 156 ، هاردنغ ، مصدر سابق ، ص 171 .

(146) الياد ، نفس المصدر ، ص 158 ؛ هاردنغ ، نفس المصدر ، ص 38 .

قمرية من خلال تحولاتها المحددة وفترة خدرها الشتائي . لقد سبق ودرسنا الرمزية السلبية للعنكبوت ، ذلك الحائك المثالي والملتهم الذي تتجمع في داخله كل الأسرار لرهيبة للمرأة والحيوان والقيود . أما في الصين فإن الصرار ونغفته هو الذي يرمز إلى أطوار القمر كما تشهد بذلك الصرارات المصنوعة من حجر اليشب (الجاد) والتي كانت توضع في فم الأموات[147] . والنغفة ليست رمزاً للحميمية والراحة فقط ، بل هي وعد بالتحول والبعث : إنها تلك « الثمرة الحيوانية »[148] التي تختبىء فيها بذرة فتكون شبيهة بالمومياء التي هي ثابتة وجامدة بالأربطة ، ولكنها تجتاز في نفس الوقت رحلة الموت الكبرى . وفي كثير من الأبراج الفلكية يرمز السرطان أو القريدس إلى القمر ، ويحل الجعل مكان هاتين القشريتين في دائرة بروج دندرة الفرعونية . والجُعَل ، كالقريدس ، يمشي متراجعاً عندما يدحرج كُرَيَّته فيصبح إذّاك الصورة الحية للانقلاب ، لعودة محتملة للكرة القمرية ، ورمزاً حياً للأنوبيس وهو يكفن أوزيريس[149] . وإضافة إلى ذلك فإن الملحمة المصرية شاءت أن تجعل الجُعل يتكاثر بنفسه ، كما أنه من المفيد أن نذكر أن الإله توم كان يصور كجعل أو ثعبان دونما تمييز[150] . أخيراً فإن الجعل ـ مثل كثير من الحيوانات والدلالات القمرية ـ يمكن أن يصبح شمسياً لكونه « حيواناً يطير » . ونستطيع أن ندخل في فئة المتحولات هذه الفقريات التي تتغير أو يتبدل مظهرها مثل العظاية والضفادع ، ليس فقط لأن هذه الأخيرة « تنتفخ » كما تلاحظ ذلك خرافات كثير من الشعوب ، ولكن لأن تحولات الضفدعيات تظهر بوضوح وتمثل أطواراً متميزة : من الشرغوف إلى الضفدعة البالغة ذات التنفس الرئوي . والضفدعة مثل الأرنب تسكن القمر وتلازمه ، وتلعب دور مبتلعة الترسبات المرتبطة بالمطر والخصب[151] . هذه التأملات التي تستدعيها تحولات الفقريات الدنيا توصلنا بشكل طبيعي إلى الحديث عن الدلالة القمرية والدورية الأكثر شهرة : رمزية الثعبان .

الثعبان واحد من أهم رموز الخيال البشري . وفي المناطق التي لا توجد فيها هذه الزاحفة ، يصعب جداً على الخيال أن يجد لها بديلاً بنفس القيمة وبنفس القدرة على بلورة إتجاهات رمزية مختلفة . والميثولوجيات العالمية تبين استمرارية وتعددية الرمزية الثعبانية ، ففي الغرب ما زالت توجد حتى اليوم بعض رواسب تقديس هذا

---

(147) Buhot. **Arts de la Chine**, p. 37, 163.

(148) Bachelard, **Repos**, p. 179.

(149) Senard. **Le Zodiaque**, p. 126.

(150) Jung, **Libido**, p. 261.

(151) الياد ، المصدر السابق ، ص 150 .

الحيوان القمري : في حرم كنيسة لوكو في إيطاليا ، ما زلنا نرى اليوم « عذراء الرحمة » تداعب ثعباناً ، كما أن عيد سانتا كريستينا في بولسينا هو أيضاً عيد الثعابين[152] . ويبدو أن الثعبان ، الذي هو « الفاعل الحيواني لفعل طوّق » كما يقول باشلار[153] ، هو « ضفيرة أفاع » أنموذجية قابلة لأن تمثل دلالات مختلفة ، بل متناقضة . ولكننا نعتقد أن هذه الميثولوجيات الغزيرة يمكن أن تندرج ضمن فئات ثلاث تنضوي جميعها تحت كوكبة الرموز الزراعية ـ القمرية . الثعبان هو الرمز الثلاثي لتغلب الزمن والخصب واستمرارية النسل .

ورمزية تقلب الزمن يمكن أن تتجسد في صورة الثعبان الذي هو في نفس الوقت حيوان متحول ، يبدل جلده دون أن يتغير داخلياً ، ويلتقي بالتالي مع مختلف الرموز الحيوانية للقاموس الحيواني القمري . ولكن الثعبان يمثل أيضاً في نظر الوعي الأسطوري الرمز الأول للدورة الزمنية ، « أوروبوروس » (Ouroboros) . الثعبان في نظر أغلب الثقافات هو المثيل الحيواني للقمر . ذلك أنه يختفي ويظهر كالقمر ، كما أن جسمه يحتوي عدداً من الحلقات مماثلاً لعدد أيام الشهر القمري . وهو من جهة أخرى حيوان يختفي بسهولة في شقوق الأرض ، يهبط إلى الجحيم ، ويجدد نفسه مع القمر . ويربط باشلار[154] هذه القدرة على التجدد عند « الحيوان المتحول » ، هذه الموهبة المدهشة في « تجديد الجلد » ، مع نسق « أوروبوروس » ، أي الثعبان الملتف على ذاته والذي يأكل نفسه باستمرار : « الثعبان الذي يعض ذيله ليس حلقة من اللحم فقط ، إنه الجدلية المادية للحياة والموت ، الموت الذي يخرج من الحياة والحياة التي تخرج من الموت ، ليس كنقيضين كما هي الحال في منطق أفلاطون ، وإنما كتعاكس لا ينتهي بين مادة الموت ومادة الحياة » . هنا يلتقي عالم النفس الحديث مع المعتقدات الصينية القديمة التي كانت ترى في التنين والثعبان رمزين لمد الحياة وجزرها[155] . ومن هنا كان اهتمام الطب والصيدلة بسم الثعابين الذي هو سم قاتل وأكسير الحياة والشباب في الوقت نفسه . الثعبان هو حارس ومتعهد وسارق شجرة الحياة في الملاحم والأساطير الساميّة . وهنا أيضاً تلتقي الرمزية الثعبانية مع الرمزية النباتية في الأدوية والعلاج .

ولكون « أوروبوروس » مكان اللقاء الدوري للمتناقضات ، فمن الممكن أن

---

(152) Piganiol, op. cit, p. 106; Jung, **Libido**, p. 101, 106, 323.

(153) باشلار ، المصدر السابق ص 150 .

(154) نفسه ، ص 280 ـ 281 .

(155) Granet, **Pensée chinoise**, P. 135.

يكون بعيم دولاب الزمن البدائي ، أن يكون الحيوان ـ الأم للأبراج . ولقد كانت مسيرة الشمس تتمثل بثعبان يحمل على جلد ظهره علامات الأبراج كما يظهر في « ألواح الفاتيكان »[156] . يتتبع باشلار آثار هذا الثعبان الكوني والعالمي المأساوية عند الشاعر الإنكليزي لورانس (David Herbert Lawrence) فيجد انه يستحوذ ، كما عند الأزتاك ، على خصائص حيوانات أخرى كالطائر والعنقاء ، وان هذا ما يجعله يأخذ في الخيال الشعري صبغة الفولكور[157] . الثعبان ذو الريش هو حيوان كوكبي يظهر ويختفي بشكل دوري . وهو مخلوق مركب ، بشير خير ونذير شؤم ، وترمز تموجات جسده الى المياه الكونية ، بينما يمثل جناحاه صورة الهواء والرياح . ومن المهم أن نلاحظ ان معتقدات الهنود الحمر تتمحور على مجموعة أساطير زراعية ، وتستخدم تقويماً زمنياً دقيقاً ومعقداً . كما يبدو لنا أن ر . جيرار كان على حق عندما أعطى لأنموذج الثعبان الطائر ، اي لذلك التنين غير المتحيز في الفولكور الديني عند الهنود ، بعداً زمنياً تتجمع فيه كل القوى الكونية [158] . ويوجد هذا التسلط الكوني لرمزية الثعبان عند الساميين الذين يجتمع عندهم الثعبان مع الثور في صورة الثعبان الأقران، بينما يمثل التنين عند الصينيين صور الكمال الحيواني[159] . اما في الغرب فإن صورة المرأة الثعبان ، اي « الميلوزين » ، كثيراً ما تظهر مجنحة مما يزيد من الشؤم الثعباني الذي ضخمته الدعاية المسيحية في العصر الوسيط ، و« الحية » تستبدل أحياناً بصورة « السيرينا » (Seraine) التي يتجمع فيها لغوياً الإشراق (Serein) والندى (Serain) وعروس البحر (Sirène)[160] .

والثعبان الكوني يرتبط دائماً بالرمزية القمرية : فسواء من ناحية جلده الذي ينسج منه ثوب عشتار ، أو من جهة قيامه بالحراسة مع قوبيلا ، فإنه يعلق على قبعات اللاويين وقلنسوات كهنة طور سيناء ، ويظهر إلى جانب هلال القمر الذي تدوسه العذراء الأم برجلها[161] . وأخيراً فإن أيقونات بوذا ـ موكاليندا وسيرته التي يظهر فيها تحت حراسة كوبرا هائلة ، ترمز إلى القيمة الرمزية الخاصة للثعبان الذي يجمع المتناقضات والذي يحضن ويحرس تاملات الطوباوي الذي يرتاح في سكينة كاملة

---

(156) Leisegang, **Le Mystère du serpent,** Eran, Jahrb, 1939, P. 153.

(157) باشلار ، المصدر الأخير ص 274 .

(158) جيرار ، مصدر سابق ، ص 189 .

(159) الياد ، المرجع السابق ص 186 .

(160) دونتانفيل ، ص 185 ، 188 .

(161) هاردنغ ، ص 61 .

داخـل أربطة جسمـه السبعة مثلمـا كان فيشنـو يرتـاح فوق ظهـر الثعبـان العمـلاق أنـانتـا[162] . في دلالتـه الـرمــزيـة الأولى ، يــظهـر الثعبــان الملتف على نفسـه (أوروبوروس) إذن كرمـز أساسي لالتقـاء المتناقضـات وللدورة المستمرة لتعـاقب الأطوار السلبية والإيجابية للمصير الكوني .

أما الاتجاه الرمزي الثاني الذي يمكن أن تأخذه صورة الثعبان فهو ليس سوى توسيع لقـدرات الديمـومة والتجـدد المختبئة وراء نسق العـودة . فالثعبـان هو رمـز للخصب ، الخصب الكامل والهجين لكونه حيواناً أنثوياً أي قمرياً ، ولكـون شكله المطاول يمثل ذكورة الرجل : هنا يأتي تحليل فرويد النفسي ليكمل تاريخ الديانات مرة أخرى . ولقد سبق أن أشرنا إلى التأويل التناسلي لرمزية الثعبان ، ذلك ما يجعلنا ننتقل بسهولة من التناسل إلى نسق الخصب . وفي معتقدات الهنـدوس ان الناجـا والناجي هم من الجان ذوي الشكل الثعباني ، ومهمتهم حراسة الطاقة الحياتية الكامنة في المياه ، وهم مخنثون لكونهم « حراس الأبواب » مثل جانوس الروماني[163] . أما في التوغو وفي غواتيمالا فإن الثعبان هو الذي يفتش عن الأطفال ويأتي بهم لكي يولدوا في بيوت الناس ، كما أن التنين يمثل عند الصينيين وشعوب أسيـوية أخـرى المياه المخصبة « التي تغذي أمواجها المتناغمة الحيـاة وتجعل الحضـارة ممكنة »[164] . التنين « ين » يجمع المياه وينزل الغيث وهو جوهر الرطوبة المخصبة ، ولهذه الأسباب تندمج صورته مع صورة الامبراطور الذي هو الموزع الزمني للخصوبة . ويروى أن امبراطوراً من أسرة « هيا » كان يتغذى بلحم التنين لكي يضمن ازدهار مملكته ووفرة انتاجها ، بينما كان الملك في أنّام وفي أندونيسيـا يحمل لقب « الملك التنين » أو « منيّ ناجا »[165] ثم أن أساطير لا تحصى تمثل الثعابين أو التنين وهي تراقب الغيوم وتسكن المستنقعات وتغذي الكون بالمياه المخصبة « وهذا ما يجعل الربط بين الثعبان والمطر والخصب والأنوثة أمراً شائعاً »[166] . ذلك ما يفسر لماذا كان شعـار إله المطر المكسيكي « تلالوك » ثعبانين ملتفين على بعضهما ، ولماذا كان يـرمز إلى هـطول المطر بدم ثعبان أصابه سهم أو بإناء ثعباني الشكل يسيل منه الماء[167] .

---

(162) سوستال ، المصدر السابق ، ص 34 .

(163) زيمر ، المصدر السابق ، ص 66 .

(164) غرانيه ، المصدر السابق ، ص 135 .

(165) نفس المصدر ص 206 .

(166) الياد ، المرجع السابق ص 155 .

(167) سوستال ، المصدر السابق ، ص 47 .

من الضروري أن نتوقف عند المظهر الأنثوي الذي يأخذه في كل الحالات المذكورة الثعبان المسمى «الحيوان ين»، وصفتة «ين» تدل على برودة الطقس، وعلى السماء الغائمة والممطرة، وعلى كل ما هو أنثوي وداخلي[168]. ولكن جنس ثعبان الخصوبة يمكن أن ينقلب بسهولة، وهذه الطواعية الجنسية تعود بنا إلى الخنثوية القمرية. من المؤكد، كما يقول إلياد بعد التحليل النفسي[169]، إن رمزية «الثعبان ـ عضو الذكورة» هي تبسيط مبالغ فيه، ولكن شكله الموضوعي يأتي ليدعم المعنى الأعمق لفكرة الخصب: الثعبان، من حيث مبدأ الـ « ين » الذي يمثله، يصبح حامل المني الأول. تشرح عقدة الجنس والخصب هذه دور الزوج الأول الذي يلعبه الثعبان في كثير من الثقافات، في الصين مثلاً يأتي ثعبان ضخم ليغطي والدة كاو ـ تسو خلال عاصفة تفاجئها بقرب مستنقع، فتحمل منه وتلد الامبراطور[170]، وفي الثقافات المتوسطية والشرقية القديمة كثيراً ما يأخذ الثعبان شكل عضو التذكير، كما أن بريابوس (Priapôs)[171] يظهر أحياناً بشكل الثعبات. وفي خضم طقوس عبادة « الأم الكبرى »، في مدينة إيلوزيس اليونانية، كان يحدث تمثيل زواج الإلهة من ثعبان. بعد ذلك يردد كليمان الإسكندري صدى مسيحياً لتلك الطقوس الأنموذجية عندما يكتب: « أن الله تنين يغوص في أعماق الإنسان الذي يريد أن يكرسه »[172]. وأخيراً يأتي خيال الشعراء ليوقظ الرواسب القديمة للثعبان كعشيق أول، فيعدد يونغ[173] قصائد للورد بيرون وموريك تحصل فيها ممارسة الجنس مع العثبان بشكل صريح. نلاحظ إنذ أن « عقدة كليوباترا » هي « عقدة يونس » المتحولة جنسياً والتي تنتقل فيها الدلالة العاطفية من الراحة الولادية في حضن الأم إلى متعة جنسية صريحة.

الاتجاه الرمزي الثالث لصورة الثعبان يتمثل في ظهور هذا الأخير كضامن لاستمرارية النسل، وبصورة أدق كحارس رهيب لأعمق أسرار الزمن: الموت. لن نتوقف هنا عند الأساطير الكثيرة التي يظهر الثعبان فيها كسلف، ولكننا نذكر أن آلهة الخصب عند الرومان (Les Lares) كانت تتجسد بأشكال ثعبانية. والثعبان الذي يعيش

---

(168) غرانيه، المصدر السابق، ص 135.

(169) الياد، المصدر الأخير، ص 153.

(170) هاردنغ، المصدر السابق، ص 61 ـ 62.

(171) بريابوس هو إله الخصب عند اليونان، وهو مولج بحراسة الكروم والحقول (المترجم).

(172) يذكره يونغ، المصدر الأخير، ص 323.

(173) نفس المصدر، ص 6، 106.

في باطن الأرض يكشف أرواح الأموات ويمتلك أيضاً أسرار المـوت والزمن : إنـه الحيوان الساحر لكونه مالكاً للماضي ومطلعاً على المستقبل . وهكذا فإن من يأكل لحم الثعابين يستحوذ على قدرة كشف الغيب . وعند الصينيين والعبريين والعرب يعتبر الثعبان مصدر كل قدرة سحرية . الثعبان ، « متمم صورة المتاهة الحي »[174] ، هو الحيوان الأرضي والجنائزي المثالي ، حيوان العالم السفلي الغامض وأسرار ما بعد الموت ، وبهذا يصبح مكلفاً بمهمة ورمزاً للحظات كشف الأسرار الصعبة : أسرار الموت الذي يهزمه أمل التجدد . هذا ما يعطي للثعبان دوراً تكريسياً خيراً حتى في الأساطير التي تهاجمه أو تحط من قدره . وفي هذه الأساطير يتكرس البطل بعد أن ينتصر على السفنكس أو الثعبان أو التنين : فلكون اندرا يقهر فريترا (Vritra) ، ولكون أتار ـ ابن مزدا ـ يخنق بايتون ، وهرقليس وجازون وسان ميشال وسان جورج يقتلون الـوحش ، وكريشنـا يدجن نيسـامبا « ابنـة ملك الثعابين » ، يصبـح هؤلاء الأبـطال خالدين[175] . يلعب الثعبان إذن دوراً رمزياً إيجابياً في أسطورة البطل الذي يقهـر الموت ، وهو ليس فقط عقبة ولغزاً ، بل عقبة يجب أن يتخطاها القدر ، ولغزاً يجب أن يحله القدر . هذا هو الدور الجدلي الذي يأخذه إبليس التوراتي . الثعبان هو في نفس الوقت عقبة وحارس ومخبىء « كل دروب الأبدية »[176] . ومن هنا يظهر ـ كما في سفر أيوب ـ كلحظة حاسمة في مأساة الغيب وفي الانتصار على الموت .

تنطوي رمزية الثعبان إذن على السر الثلاثي للموت والخصب والأطوار . فهو ظاهرة مثالية للزمن والمصير الزراعي ، القمري ، وهو أكثر الحيوانات القمرية قرباً من رمزية الأطوار النباتية ، ففي كثير من معتقدات الشعوب يرتبط الثعبان بالشجرة . من الممكن أن نجد في هذا التكامل الصولجاني جدلية تقويمين زمنين : الأول حيواني يرمز إلى التجدد الدائم وإلى وعد خائب بالاستمرارية ، والآخر ، نباتي عمـودي من خلال الشجرة ـ العصا ، شعار انتصار نهائي للزهرة والثمرة ، لعودة تحصل برغم محن الزمن ومآسي القدر ، عودة إلى التسامي العمودي . ولكن ، قبل الوصول إلى هذا النمط الجديد للانتصار على الزمن ، يبقى علينا أن ندرس الملحقات العديدة التي تقدمها التقنية إلى رمزية الأطوار .

---

(174) باشلار ، المرجع السابق ، ص 287 .

(175) الياد ، المصدر الأخير ، ص 253 .

(176) نفسه ، ص 254 ، سفر أيوب ، الفصل الثاني (4 ـ 7) . سفر الرؤيا ، الفصل 12 (10 ـ 12) .

4 ـ تقنيات الأطوار

إن أدوات ومنتجات **النسيج والحياكة** ترمز عالمياً إلى المصير . وهنالك تبادل رمزي متواصل بين الحائكة والناسجة ، وهذه الأخيرة تتردد كثيراً في رموز اللباس والستائر . فسواء في الميثولوجيا اليابانية أو المكسيكية أو في الأوبانيشاد أو الفولكلور السكندينافي ، نجد هذه الشخصية الملتبسة ، التي تمتن الروابط وتوثق في آن واحد . والمغزل الذي تستخدمه الناسجات في نسج القدر يضحي ملحقاً بالآلهة الكبرى وبمظاهرها القمرية بشكل خاص . هؤلاء الإلهات هن اللواتي أوجدن مهنة الحائك كما يظهر من أساطير عدد من الشعوب : هذا ما تقوم به نيت (Neith) المصرية وبروزربين (Proserpine) الرومانية ، كما أن بينيلوبي (Penelopê) اليونانية هي حائكة دورية تخرب كل ليلة ما صنعته في النهار لكي تؤخر حلول الأجل إلى ما لا نهاية[177] . والمويرا (Moires) اللواتي ينسجن القدر عند اليونانكيين هن إلهات قمريات تدعى إحداهن كلوتو (Klotho) أي « الحائكة » ، ويرى فيهن كراب « قوى قمرية » بينما تعتبرهن إحدى قصائد أورفيوس « أجزاء من القمر »[178] . والجنيات « الغازلات » و « الغاسلات » اللواتي يتحدث عنهن الفولكلور الفرنسي يظهرن في أغلب الأحيان كمجموعة من ثلاثة أو ، على الأقل ، من اثنتين تكون إحداهما جنية « خيرة » والأخرى « شريرة » ، ويكشفن بهذه الازدواجية عن انتمائهن القمري[179] . (. . .) ويجب ألا ننسى أن الحركة الدائرية المتواصلة للمغزل ناتجة عن حركة تتابعية ودورية تصدر عن قوس أو دولاب النول . والحائكة التي تستخدم هذه الأداة « التي هي واحدة من أجمل الآلات »[180] تصبح سيدة الحركة الدائرية والأطوار مثل الآلهة القمرية التي هي سيدة القمر ومدبرة الأطوار والمراحل . وما يهم هنا أكثر من النتيجة التي هي الخيط ، نسيجاً وقدراً ، هو المغزل الذي يصبح تعويذة ضد القدر من خلال الحركة الدائرية التي يمثلها . ولقد أشار بريال[181] بحق إلى الأهمية الزمنية التي تأخذها المصطلحات اللغوية المستعارة من فن الحياكة ، فوجد أن الكلمات اللاتينية التي تعني « افتتح » ، « بدأ » (ordiri, exordium, primordia) هي تعابير خاصة في الأصل بفن الحياكة : الكلمة الأولى مثلاً (ordiri) تعني في البداية « جهز

---

(177) الياد ، المصدر الأخير ، ص 143 .

(178) كراب Krappe ، مصدر سابق ، ص 122 .

(179) دونتانفيل ، مصدر سابق ، ص 186 .

(180) Leroi - Gourhan, **L'homme et la matière,** P. 101, 103, 262.

(181) Bréal, **Sémantique,** P. 128.

خيوط السلسلة للبدء بالحياكة » . من منا لا يرى أن هذا المعنى الأصلي المزيف يحمل ثقلاً خيالياً لخزان ضخم من الصور ؟

والنسيج يمكن أن يتحدد أيضاً بدوافع الخير ، ذلك أنه وثاق كالخيط . ولكنه رابطة مطمئنة ورمز للاستمرارية يرتبط في اللاوعي الجماعي بتقنية إنتاجه « الدائرية » أو الدورية . النسيج هو ما يتناقض مع التقطع والتمزق والكسر . هو الحبكة وما تحويه . وهنا نستطيع القيام بإعادة نظر بالرباط لنجد فيه كل ما « يربط » جزئين منفصلين وكل ما « يردم » فجوة[182] . عند آلهة القدر الرومانيات (Parques) هناك صراع مستمر بين استخدام الخيط أو المقص . هذا ما يجعل التقييم يعتمد إما على استمرارية الخيط ، وإما على قطع المقص . ولقد أدرك الطبيب كانغويلهام[183] ابعاد هذه الجدلية من خلال نظريات علم الأحياء المعاصرة والبعيدة في الظاهر عن الميثولوجيا ، حيث يقول : « النسيج ، كالأنسجة الحية ، هو صورة الاستمرارية التي يكون فيها الانقطاع أمراً طارئاً ، والتي يصدر فيها الإنتاج عن نشاط مفتوح دائماً على الاستمرار » . ثم يركز العالم على هذا التشاكل من خلال ملاحظة قيمة : النسيج مصنوع من الخيوط ، أي هو ناتج في الأصل عن ألياف نباتية . وإذا كان الخيط يعبر عن صور عديدة للاستمرارية ، فذلك ناشىء عن عبارات مثل « خيط الماء » و « حبل الكلام » وغيرها[184] . إن تشاكل النبات والنسيج ، المنتميين إلى نسق الاستمرارية ، واضح إذن للعيان ، وهو يتعارض مع انفصالية الخلايا . فالنسيج ، بعكس الخلية الهشة ، قابل للمس والجس والتجعيد ، وحتى العالم لا يستطيع مقاومة جاذبية صورة مائية تأتي لتنضم إلى استمرارية المادة النسيجية من خلال دورة ذات قطبين هما الطي والبسط : « يطوى القماش ويبسط ، يلقى أمواجاً متلاحقة على طاولة التاجر »[185] . هنا يجعل الخيال من طاولة التاجر شاطئاً تضربه أمواج القماش بمدها وجزرها . نرى من هذا المثل كم أن الصور القديمة ما تزال حية في الفكر المعاصر والعلمي ، وكم تساهم في تحديد اختيار منهجيات بكاملها ، جاعلة منها انفصالية عندما يكون التأمل ناتجاً عن صورة الخلية ، وتجميعية واستمرارية عندما يكون مرتبطاً بالنسيج . وأخيراً فإن بعض الكتاب يذهبون بمعنى النسيج إلى حدوده القصوى ليجعلونه وثيق الصلة بالرمزية التكاملية المثالية ، رمزية الصليب . السلسلة والحبكة (« كنغ » King

---

(182) منكوفسكي ، مصدر سابق ، ص 249 .

(183) G. Canguilhem, **Connaissance de la vie,** Hachette, Paris, 1952, P. 76.

(184) نفس المصدر ، ص 77 .

(185) نفس المصدر والصفحة .

و « واي » Wei عنـد الصينيين ، « شـروتي » Shruti و « سمـريتي » Smriti عنـد (الهندوس) تجعلان مقاصدهما المتناقضة متقاطعة ومترابطة باحكام . كما أن مبدأي « ين » Yin و « يانغ » Yang يماثلان عند التاويين « حركة المكوك المستمرة في عملية النسيج الكونيـة »[186] . تصنيع الأنسجة بالمغـزل والنول ، ومـا ينتجه من خيـوط وأقمشة ، كل ذلك يولد إذن أفكاراً توحيدية وتأملات بالاستمرارية وبضرورة ذوبان التناقضات الكونية.

لقد رأينا ما تدين به رمزية الحائكة إلى الحركة الدورية وإلى نسق الدائرية . **والدائرة** ، إن ظهـرت ، هي رمز دائم للكليـة الزمنيـة وللتجـدد . هـذا هـو معنى «شاكراً»[187] عند الهندوس ، « الوردة ذات الألف شعاع » التي تستخدم في البلاد البوذية للتقديس ، والتي أصبحت شعار هند نهرو الجديدة ، دولاب المغزل . وقد يكون لمزهر إيزيس وديانا نفس الـدور الرمـزي فيمثل أسـطوانة القمـر ، أي « كنز الدولاب السماوي » الذي يظهر عند اكتمال القمر[188] والدولاب يقترن ، كما سنرى بعد قليل ، برمزية العربة وبرحلة الكواكب . أما هنا فلن نركز إلا على معناه الأصلي كشعـار للمصير الـدوري وكمختصر سحـري يتيح السيـطرة على الزمن ، أي التنبؤ بالمستقبل . أليس امتلاك السر الخفي للمستقبل ضمانة لملكية الحـدث القادم ؟

من المهم أن نلاحظ ، بخصوص **الدولاب** ، كثرة التأويلات الثقافية والتقنوية لأنموذج عالمي . فبينما تشكل الدائرة ، رمز الدورة ، علامة عالمية ، نجدها تتفرع حسب الحضارات إلى دواليب عربات النجوم أو مغازل أو أسطوانات أو بكرات عند الشعوب التي عرفت الاستخدام النفعي للدولاب ، في حين أن بعض قبائل الهنود التي تجهل تقنية العجلات لا تركز على الأسطوانة في أيقوناتها وحسب ، بل تستبدلها أحياناً ، ومن ناحية شبه تقنية ، بالطابة التي تظهر جلياً في لعبة الكرة التقليدية عند هنود المايا. والطابة المطاطية مرتبطة في هذه اللعبة بـاللاعبين الـذين يرمـزون إلى « الشموس المدارية » في فترات الانقلاب الشتائية والصيفية مما يجعل من لعبة الكرة نوعاً من تجسيد « إله برأس واحد وأجساد متعددة » . ويحظر على اللاعبين استخدام رؤوسهم لأن الكرة هي رأس الإله المشترك ، أي المبدأ الموحد لكل المراحل الزمنية

(186) غينون ، مصدر سابق ، ص 110 .

(187) هذه الكلمة مركبة من « شاك » (Çak) التي تعني « امتلاك القدرة على التصرف » و « كرا » (Kra) أي « تحرك » .

(188) هاردنغ ، مصدر سابق ، ص 232 ـ 233 .

للعبة ، « وملامسة الكرة المتواصلة لجسدين أو أكثر تعبر عن مبدأ توحيد الألوهية المتشكلة من مجموع أقانيمها »[189] . هذه اللعبة المقدسة عند المايا تمثل إذن مجمل الزمن ومراحله الفلكية . يبين لنا هذا المثل أهمية أنموذج الدورة وشعاره الدائري أو الكروي الذي هو سابق بالتأكيد للاستعمال النفعي والتقني للدولاب والعربة وللدورات . وهكذا تتأكد مرة أخرى أسبقية الصورة الأنموذجية الكبرى على تجسيدها التقني وإسقاطاتها الطبيعية .

والكرة في استعمالها الرمزي قريبة من **دولاب الأبراج** ، هذا الرمز المعترف به عالمياً والذي نجده بصور متماثلة في بابل ومصر وبلاد فارس والهند والأميركتين والبلاد السكندينافية[190] . ومن الناحية اللغوية يعني فلك الأبراج (Zodiaque) « عجلة الحياة » . أما معناه الشمسي فلم يكتسبه إلا في فترة متأخرة ، مثله في ذلك مثل كل تقويم زمني أو مثل لعبة الكرة عند المايا . في البدء كان فلك الأبراج قمرياً ، فالعرب القدماء كانوا يسمونه « حزام عشتار » والبابليون « منازل القمر » . لم يأخذ الدولاب إذن معنى شمسياً إلا في وقت متأخر جداً ، وذلك عندما اكتسب أشعة لأسباب تقنية كما يظهر من الألعاب النارية عند السلتيين التي ما زالت تقام في مدينتي أبينال (Epinal) وأجان (Agen) الفرنسيتين[191] . ولكن ، في البداية ، كان دولاب الأبراج قمرياً كدولاب التقويم الزمني ، وكان يصنع من الخشب الصلب ويقوى بمثلث أو بإطار من خشب البلوطيات ، وذلك ما يكسبه تقسيمات داخلية ذات دلالات حسابية واضحة . والأمر ذاته حصل مع السفاستيكا (الصليب المعقوف) الهندية التي تطورت بدورها نحو رمزية شمسية بالرغم من أنها تحمل في مركزها صورة هلال القمر ، وبالرغم من أن غينون يلاحظ أن كل نماذج السفاستيكا التي جمعها غوبيليه دالفييد (Goblet d'alviella) تمثل القمر وأطواره[192] . ويميز الهندوس بين الصليب المعقوف نحو اليمين ، والذي هو شمسي . والصليب المعقوف نحو اليسار ، الذي هو مبدأ أنثوي وشعار كالي التي هي المظهر القمري للاله . ولكن المهم هنا أيضاً عالمية رمزية الصليب المعقوف التي نجدها في أفريقيا وعند هنود المايا وفي آسيا الصغرى والهند والصين واليابان وفي كثير من دوائر النقوش والزخرفات عند الغاليين[193] . ثم اننا نجد الرمزية ذاتها ، ولكن بتقسيم ثلاثي ، في صور ثلاث أيد

---

(189) R. Alleau, **De la Nature des symboles,** Flammarion, 1958 P. 177.

(190) M. Senart, **Le Zodiaque,** Roth, Lausanne, 1948, P. 159.

(191) هاردنغ ، المصدر السابق ، ص 175 ، 200 .

(192) Guénon, **Le Symbolisme de la croix,** P. 107.

(193) دونتانفيل ، مصدر سابق ، ص 121 .

أو ثلاث أرجل أو ثلاث سمكات تخرج من دائرة واحدة . وهذا الرمز الثلاثي الشائع في صقلية وفي بلاد السلتيين هو شعار رسمي في جزيرة مان البريطانية حيث كانت تعبد في الماضي آنا (Ana) ، الالهة القمر[194] ، ومن الممكن أن نضيف إلى هذه الرموز القمرية للتبدل المرحلي دائرة « تاي جي تو » (Tai- gi- tu) الصينية التي يجتمع فيها مبدأ « يانغ » و « ين » اللذان يتولد كل منهما من الآخر بشكل مستمر . ومهما يكن من أمر فإننا نرى أن كل تصوير أيقوني للتقويم القمري وتقسيماته الطباقية والدورية حسب تعبيرات عددية ثلاثية أو رباعية أو خماسية ، هو مرتبط برمزية الدولاب الدورية .

من الضروري أن نلحق بهذه الرمزية الدائرية التي تجتمع فيها المتناقضات تقسيم الفضاء والتحديد المتساوق للجهات الأساسية كما يظهر عند الصينيين وعند قبيلة كويشي (Quiché) من هنود المايا حيث يرمز المضلع الرباعي الكوني أو دائرة الكون المزدوجة إلى الكون بكليته . ومن الضروري أيضاً أن نلحق بكوكبة رموز جمع المتناقضات بعض الملامح الأساسية لثقافات هنود أميركا الجنوبية . هذا ما يفعله ليفي ـ شتروس[195] عندما يقارن التخطيط الجغرافي ـ الاجتماعي لقرية بورورو (Bororo) ورسوم الأجساد عند هنود كادوفيو (Caduveo) بتناسق صور ورق اللعب المعروف في مجتمعاتنا المعاصرة . فقرية بورورو تبدو كدائرة واسعة متمحورة على ركيزة أساسية ومقسمة إلى فئتين من السكان : « الضعفاء » و « الأقوياء » . وفي داخل هاتين الفئتين تقسيم ثنائي تتوزع فيه تجمعات عائلية متراتبة بدورها داخلياً إلى عليا ووسطى ودنيا . هذا التقسيم الأرضي والاجتماعي يجده عالم السلالات[196] قريباً من رسوم الأجساد الغامضة عند هنود موايا (Moaya) وخاصة عند الكادوفيو المعاصرين ، هذه الرسوم التي تمتاز عامة بانعدام التناسق المحوري ، وذلك ما يعوض عنه إما بتماثل دقيق ، وإما بنوع من التوازن الجمالي بين مختلف العناصر الموزعة حول خط معين : ومن الطبيعي أن تذكرنا هذه الرسوم برخرفات فخاريات عصر ما قبل كولومبس المكتشفة في هوبويل (Hopewell) أو في أمازونيا السفلى ، كما تذكرنا بالعناصر الزخرفية الحلزونية في غينيا الجديدة وجزر المركيز ونيوزيلندة ، وببعض التفاصيل الأيقونية في جنوب شرق آسيا[197] . هذه الازدواجية ، المنعدمة التساوق والمتآلفة

(194) هاردنغ ، مصدر سابق ، ص 231 .

(195) Levi - Strauss, **Tristes tropiques**, P. 225, 229.

(196) نفس المصدر ، ص 190 ، واللوحات في الصفحات 184 ، 186 ، 189 ، 193 ، 195 ، 198 ، 200 .

(197) نفسه ، ص 192 .

في نفس الوقت ، تستدعي كمتتم لها الزخرفات الحلزونية التي تتميز ، كما رأينا ، بكونها توازناً ديناميا ، والتي تعود لتذكرنا بورق اللعب حيث تخضع كل صورة لضرورتين : أن تساهم في الحوار وأن تلعب دوراً كجزء من مجموعة . من هنا كان اختيار محور منحرف يخفف من تماثل الصور المزدوجة . هذا التشبيه بين صور وتصورات تبدو متنافرة للوهلة الأولى هو أسلوبي صرف ، ولكنه ينطوي على مغزى اجتماعي وفلكي في نفس الوقت عندما نلاحظ الدور الاجتماعي لتقسيم قرية بورورو الثنائي ولتراتب العائلات الثلاثي : ترتكز هذه الأوالية الاجتماعية ـ الفلسفية على تقابل الأضداد وعلى تراتب الماهيات الاجتماعية والكونية في الوقت ذاته[198] ، ومن المهم أيضاً أن نلاحظ كيف تختصر الدراسة الاجتماعية لقرية بورورو كل ما توصلنا إليه حتى الآن من ترابط المتناقضات : فقسم من القرية مخصص للآلهة وللأبطال المبدعين ، والآخر يرمز إلى القوى التنظيمية . وفي نصف القرية يسكن الساحر الذي هو وسيط بين القوى الشريرة والأحياء ، بينما يسكن الكاهن في الحي الآخر حيث يشرف على العلاقات مع قوى الخير . الأول يتنبأ بالموت ويناديه ، والآخر يبعده أو يعتني بالأموات ؛ والأول يتجسد في حيوان اليغور الشرس ، بينما يتجسد الآخر في العرار أو السمكة أو التابير ، وكلها حيوانات ضحايا . وأكثر من ذلك ، « فالدائرة » الاجتماعية والكونية لقرية بورورو تنطوي على دلالة هامة سنعود إليها بعد قليل : التبادل الجنسي . ان التقسيم الثنائي للقرية هو في الواقع عملية تنظيم للزواج ، للتبادل الجنسي ، إذ أن كل فريق مجبر على الزواج من الفريق الآخر ، كما أن على الذكور أن يسكنوا بعد الزواج في الحي الآخر[199] . هكذا نجد أن دورة المتناقضات ، دورة الحياة والموت ، دورة الأجناس المتجابهة ، تكتمل في الكونية الاجتماعية لقرية بورورو ، وأن الدائرة وتقسيماتها تصبح شعاراً سهل القراءة لهذا التوازن ، لهذا التساوق الدقيق الذي يجعل انعدام التناسق المحوري يدور حول مركز معين ، وكل ذلك ليس بعيداً عن التوازن غير المستقر للصليب المعقوف .

من الطبيعي أن نضم إلى تقنيات الدورة هذه ـ إلى وضع المتناقضات تحت « نير » واحد ـ **العربة التي تجرها الخيول** . ومن السهل جداً إظهار العلاقة بين العجلة والعربة التي تحملها أو الرحلة التي تنجزها . فالآلهة والأبطال « الأبناء » ، من هرمس إلى هيراقليطس وغرغانتيا ذي « العربة القوية » ، كلهم رحالون لا يتعبون[200] .

(198) نفسه ، ص 196 .

(199) نفسه ، ص 230 .

(200) دونتانفيل ، مصدر سابق ، ص 98 .

والعربة هي في الواقع صورة بالغة التعقيد لأنها يمكن أن تدخل ضمن رموز الحميمية وأن تلتقي مع النقالة ومع الفُلك . ولكنها تشترك بوضوح مع تقنيات الدورة عندما تجعل الدلالة الأسطورية مركزة على الانتقال ، على الرحلة ، أكثر من التركيز على رفاهية وحميمية المركبة . وأخيراً تأتي رمزية المقرن ، أو الوضع تحت النير ، لتكمل في الغالب الرمزية الدورية لذوبان المتناقضات . وفي ملحمة « غيتا » الهندية يمثل سائق العربة وراكبها طبيعتي الانسان الروحانية والحيوانية ، « وفي الحقيقة فإن الشخصين الراكبين في عربة « أرجونا » ليسا سوى شخص واحد »[201] . في هذه الملحمة الڤيدية ، كما هي الحال عند أفلاطون فيما بعد ، تبدو العربة « مركبة » نفس تحت الاختبار فهي تحمل هذه النفس خلال فترة تكريس . وسائقو العربات هم المرسلون ، أو السفراء الرمزيون لعالم الغيب . « إن دورة عربة ترمز إما إلى فترة حياة بشرية ، وإما إلى فترة حياة كوكبية ، وإما إلى حياة كون بكامله »[202] . وتحيلنا هذه العربات البراقة أيضاً إلى رمزية النار التي سندرسها عما قريب ، فهي شعار المادة التي يشع فيها الفكر ، وقبس النور هذا يخفف من التقييم الظلامي للحيوان الذي يجر العربة ، أو يسطع على الفارس في مطلق الأحوال . هذا ما يحدث مثلاً عندما يأخذ الحصان الظلامي بايار (Bayart) منحى شمسياً ويتحول إلى حصان جني خارق القفزات، ويخرج ظافراً من مكابدات الشهادة. عندها يصبح الحصان جواداً قتالاً يحمل الفرسان الشجعان مثل أبناء أيمون (Les Quatre fils Aymon) الذين هم أربعة على وجه التحديد[203] . وهكذا تنعكس الحيوانية الشريرة تحت ضغط الميثولوجيا الدورية ، مثلما ينعكس دور الظلمات والموت . ومن هنا كانت إزدواجية الجواد التي لم تغب عن بال أفلاطون الذي رأى أن في كل رمز مرتبط بالدورة والأطوار قسماً من الظلمات وقبساً من نور[204] .

هكذا نرى تقنيات النسيج وتقنيات الرحلة تنهل في أساسها من ميثولوجيا الأطوار الغنية بالدلالات . حتى أننا نستطيع القول أن العجلة بكل مظاهرها ، كحركة في الثبات ، وتوازن في عدم الاستقرار ، حتى قبل أن تستثمر تقنياً وتنحط إلى مجرد أداة نفعية ، هي قبل كل شيء تشابك أنموذجي أساسي في الخيال البشري : زوبعة بكل

(201) إليا ، مصدر سابق ، ص 44 .

(202) نفس المصدر ، ص 46 .

(203) دونتانفيل ، مصدر سابق ، ص 162 ، 170 .

(204) Platon, **Phèdre**, P. 246 sq.

مظاهرها ، لعبة كرة ، تخطيط دائري للقرية ، لوالب تجميلية ، إلخ . في كل ذلك تظهر كأنموذج أساسي للانتصار الدوري والمنظم للقانون المنتصر على مظاهر المصير الشاذة والمتقلبة .

الفصل الثاني

من النسق الدوري إلى أسطورة التقدم

1 ـ الصليب والنار

يبدو لنا ميرسيا الياد على حق عندما يجمع بين أساطير النبات والأساطير المرتبطة بالصليب . والواقع أن هذه العلاقة ما زالت قائمة بطريقة مفرطة في العقلانية من خلال النباتات التي تحيي الموتى والمعروفة في التراث الهندي والإيراني والصيني[1] . وإذا كانت هذه المزايا هي التي يعطيها الفولكلور المسيحي لخشبة الصليب كما يظهر من سيرة القديسة هيلانة مثلاً ، فإن هذه النظرة ما هي إلا ثانوية برأينا . فالصليب المسيحي ، من واقع كونه خشبة منتصبة ، أي شجرة إصطناعية ، يرفد المفاهيم الرمزية العائدة لكل الرموز النباتية . والصليب المتماثل غالباً مع الشجرة ، سواء في الأيقونات أو الحكايات والسير ، يصبح بالتالي سلم ارتقاء لأن الشجرة ، كما سنرى ، تتأثر بعدوى الأنموذجات الارتقائية . وتلتحق أيضاً بأسطورة الصليب رمزية شراب الأبدية ، أو ثمرة الشجرة ، أو الوردة المتفتحة على الخشب الجاف . كما نستطيع أن نلاحظ أن الصليب المسيحي هو عملية انقلاب للقيم شبيهة بما سبق ورأيناه في « النظام الليلي » للصورة : فبعد أن كان شعاراً رومانياً مشيناً نراه يضحي رمزاً مقدساً . ولكن علينا أن نلاحظ من خلال تضافر كل هذه الدلالات ، أن الصليب هو رمز لكلية المكان كما برهن ذلك غينون[2] في كتاب كامل نرى من غير الضروري العودة إليه هنا . فرمز الصليب هو اجتماع للمتناقضات وعلامة للكلية نجد شبيهاً لها عند الهنود

(1) Eliade, **Traité,** P. 253 - 254.

(2) غينون ، المصدر السابق ، ص 48 .

والصينيين وفي فلسفة فيثاغوراس[3] . وهذه الرمزية جلية بشكل خاص في التراث الأسطوري للمكسيكيين القدماء . الصليب هو علامة مجمل الكون ، علامة « رباط » السنوات المركزي . « عندما كان الكتبة القدماء يحاولون تصوير العالم ، كانوا يجمعون الجهات الأربع حول المركز على شكل صليب يوناني أو صليب جزيرة مالطا »[4] . وأكثر من ذلك ، فالميثولوجيا المكسيكية تقدم لنا كل المجموعة الرمزية التي تنضوي تحت إشارة الصليب : فنجد أن إله النار « كزيوتيكوتلي » (Xiuhtecutli) يجلس في « مركز » الكون . وهذا المركز ، الذي هو مكان التجمع ، يبدو بوجه مزدوج ، بمظهر خير ومظهر شؤم . وفي نقوش المكسيكيين القدماء يتمثل المركز بشجرة متعددة الألوان يظهر التباس عموديتها بوضوح ، وعلى قمتها عصفور الشرق (quatzal) ، بينما تنبثق هي من جسد إلهة أرضية ترمز إلى الغرب . ثم ان هذه الشجرة الكونية محاطة من جهة بالإله الأكبر « كوتزالكواتل » (Quetzalcoatl) الذي ألقى بنفسه في النار ليهب الحياة للشمس ولفينوس ، ومن جهة أخرى بالإله « ماكويلكزوشيتل » (Macuilxochitl) ، إله الفجر والربيع ، وإله الألعاب والموسيقى والرقص والحب[5] .

سنقوم الآن بتفحص الجذور التكنولوجية ومن ثم الجنسية لهذا الأنموذج شبه السيميولوجي لاتحاد المتناقضات لنرى كيف أن الترابط بين النار والجنس والصليب الخشبي يشكل كوكبة شديدة التلاحم شعارها الأساسي إشارة الصليب . هذا ما يجعلنا نكتشف نسق الحركة الدورية والحركة الجنسية التي تحفز وتنظم كل خيال وكل تأمل يتعلق بالدورة والأطوار . وسنكون قد برهنا باتباع هذه الطريقة التراجعية والثقافية التي تنطلق من المحيط الفلكي - العضوي ثم تمر بالبيئة التكنولوجية لتصب أخيراً في التصوير النفسي - فيزيولوجي ، ان دراسة المسيرة الأنثروبولوجية تجد غايتها إما في المسار النفسي الذي سبق واتبعناه في الفصول السابقة من دراستنا هذه ، وإما في المسيرة الثقافية التي نلجأ إليها في هذه الفصول المخصصة للرموز والأنموذجات الدورية .

لقد سبق أن التقينا صدفة بدلالة الصليب من خلال شكل الزوبعة (Swastika) المرتبطة بالمصير القمري والنجمي وشبيهة الدولاب غير المكتملة . ولكن يبدو أن

---

(3) نفس المصدر ، ص 69 وما بعدها .
(4) سوستال ، مصدر سابق ، ص 67 .
(5) نفس المصدر ، ص 19 ، 42 ، 67 .

المفكر بورنوف (Burnouf)[6] هو الذي توصل إلى تحديد التوجه والدلالة التكنولوجية للزوبعة وللصليب بشكل عام . يجد المستشرق تماثلاً بين المسيح (Khristos) وبين أغني الهندي وعثرا (Athra) الفارسي ، ثم يلاحظ في هذا الخصوص أن أصل لفظة كريستوس (المسيح) قريب من « كـريشنا » الـذي يعني : « الخلاصـة ، العطر ، الزيت » ، وأن اللفظتين مشتقتان من « كريو » (Khrio) التي تعني : « أدهن ، أطلي ، أفرك » . ويرى بورنوف أن عملية الدهن بخلاصة الزيوت قريبة من الطريقة التي يلجأ إليها الهندوس وكثير من الشعوب البدائية لإشعال النار . وحسب بورنوف أيضاً فإن قداحة الهند الڤيدية ، « أراني » (aranî) كانت كبيرة الحجم . وكان قسمها الأسفل المصنوع على شكل صليب مثبتاً بالأرض بأربعة أوتاد ، بينما كـانت القطعـة العليا متحركة لكونها مربوطة بحزام جلدي ويجرها رجلان . « عندما تظهر النار في نقطة الاحتكاك ، كانوا يصرخون : « سوأستي » (Swasti) ، (شيء جيد ! suasti) وكان شكل القداحة يسمى عند ذلك « سوأستيكا » (Swastika) »[7] . والنصوص الڤيـدية تكثر من التلميحات إلى الأمَّين « أراني » اللتين تلدان النار ، « بنت النجار » ، التي تمتـد إلى الأعشاب المـدهونـة بالـزيوت وبـالسمنة ، ومن هنـا كانت تسميـة النـار « أغني » ، أي « المسيح » .

إذا كنا قد أوردنا نظرية بورنوف بالتفصيل ، فذلك لأنها تعرض الروابط اللغوية والتكنولوجية بين خشب الشجر والصليب والنار ضمن إطار يشكل **الاحتكاك** الإيقاعي نسقه العام . وسوف نلاحظ أن هذا الترابط الذي يبدو غريباً للوهلة الأولى قد تحدد بشكـل تضافـري وتدريجي بـدلالات الخشب والنار ، هـذين العنصـرين اللذين لا يكتسبان معناهما الكامل إلا إذا أدخلناهما ضمن نسق الاحتكاك الإيقاعي والدوري الهام والمؤثر .

والقدرة الإخصابية للقمر تندمج في الغالب مع النار « الكامنـة » في **الخشب** « والتي يمكن أن نستخرجها بـالإحتكاك »[8] . والشجـرة غالبـاً ما تبـدو في الخيال « والدة للنار » : « أشجار الغار والشمشاد التي تتأجـج ، الزرجـونة التي تتلوى في اللهب ، النسغ ، مادة النـار والنـور التي يضرمها العبيـر في صيف لاهب »[9] . و « فستا » (Vesta) ، إلهة النار والمنزل اللاتينية ، هي أيضاً إلهة زراعية . إن وسائلنا

(6) E. Burnouf, **Le Vase Sacré,** P. 119 sq.

(7) نفس المصدر ، ص 13 ، 15 .

(8) هاردنغ ، مصدر سابق ، ص 143 .

(9) Bachelard, L'Air, P. 934.

الحديثة في التدفئة والطهي جعلتنا نغفل عن العلاقة الوثيقة بين الشجرة والنار ، ولكن كوكبة الشجرة ـ النار ما زالت صامدة في التراث وفي أذهان الشعراء . فبعد أن يصف ميرسيا الياد[10] احتفالات إحراق « شجرة أيار » ، نـراه يكتب : « ان التهام النـار للخشب هـو على الأرجح أحـد طقوس بعث النبـات وتجدد السنـة ، ولقـد كـانت العادات الهندية والآسيوية القديمة تقضي بإحراق شجرة في بداية كل عام » . وحتى قبل أن يثبت كيميائياً أن رماد الخشب يحتوي على البوتاسيوم ، فلقد أعطت تقاليد الشعوب قدرة إخصابية للرماد ، لـ«نار عيد القديس يوحنا » . والطقوس الموسمية للنار هي تلطيف لطقوس الأضاحي . فالمحرقة التي يموت فيها الطاهي كاريم (Carême)، وحطبة الميلاد ، وإحراق الغصن « بنجـاك » (Badnjak) في بلاد الـدانوب ، ذلـك الغصن المنقوع في العطر والزيت ، وأغصان بداية الشهر ، و« حطبـة المسيح » ، وطقوس « الأراني » (القداحة) ، كل ذلك ينطوي على أبعاد تضحوية ، لكون النار عنصر التضحية المثالي الذي يمنح المضحى به فناء تاماً ، أي فجراً لتجدد كامل . وتنضوي هذه العادات ضمن الكوكبة المأساوية الكبرى للموت الـذي يليه البعث . فسواء في أعياد إيزيس في مصر القديمة ، أو في إيرلندة ، أو في الكنائس المسيحية ، تلعب احتفالات « النار الجديدة » وإطفاء النار القديمة دور طقس عبور ، طقس يعكس بداية طور الارتقاء[11] .

ولكن أنموذج النار وارتبـاطه بـرمزيـة خصوبـة الحطب يبـدو لنا مـرتكزاً في « الأراني » والقداحات المصنوعة على شكل صليب إلى نسق الاحتكاك الذي نصل الآن إلى تحديد بواعثه .

تؤكد الدراسات الاثنية نظرية بورنوف عندما تبرهن أن أغلب القداحات البدائية تعمل باحتكاك قطعتين من الخشب غالباً ما تكونان بشكل صليب ، ونسق الاحتكاك البدائي هذا ، المولد لجوهر النار كما يلاحظ يونغ[12] عندما يدرس المصادر اللغوية التي اشتق منها اسما « بروميثيوس » و« براماثا » الهندي ، يستمد الطاقة النارية من مصـادر عديـدة : فممخضة اللبن (مـانتارا) التي هي خـالقـة العـالم في التـراث الهندوسي ، قد تكون متفرعة عن فكرة القداحة البدائية . كما أن المطحنة البدائية قد تكون متأثرة بالنار من خلال نسق الاحتكاك المتواصل ، ففي روما ، لم تكن ڤستا آلهة

(10) الياد ، المرجع السابق ص 268 ـ 269 .

(11) هاردنغ ، مصدر سابق ، ص 144 ـ 145 .

(12) Jung, **Libido**, P. 140.

للنار وحسب ، بل آلهة مطحنة الحبوب ومعصرة الزيت في البيوت الرومانية . وحتى الحمير والدواب الأخرى التي كانت تدير المطاحن العامة كانت تربط في اسطبلات ملحقة بمعابد ڤستا[13] . ويمكن للاحتكاك الإضرامي أيضاً أن يقرب من عملية الصقل التي تتناقض مع خشونة النحت المباشر للحجر أو للخشب . ويستخدم غالباً في صياغة الحلي ، مما يجعلنا نتلمس تطوراً جمالياً للتأملات المختصة بالاحتكاك ، كما يلاحظ أن أداة الصقل والثقب ، بالوتر أو بالخذروف ، التي تستخدم لثقب اللآلىء عند اليابانيين وكثير من شعوب المحيط الهادي ، شبيهة جداً بالقداحة ذات القوس[14] .

هناك أسطورة في ڤولتا العليا تتحدث عن أصل النار وتظهر التماثل الجنسي والليلي مع ولادة النار . فمالك النار ، الصبي نيكيلي (Nekili) هو أولاً « عقلة أصبع عرف قبل الرجل بكثير كيف يولد النار من الخشب بجعله المشعل يدور على نفسه بسرعة » . ومهمة هذا الصبي هي « تأمين الخصوبة » . من جهة أخرى ، يظهر الجنس مرات عديدة من خلال تفتيش بروميثيوس ڤولتا العليا « ليلا » (L'èla) ، عن النار : تهرب زوجة حارس النار مع الصبي نيكيلي ، ثم يطلق « ليلا » على هذا الأخير سهماً مشتعلاً يصيبه في خصيتيه . وفي مكان آخر يلاحقه محاولاً ضربه بـ « مدقة هاون » . وفي النهاية نجد النار مرتبطة بسر الزيوت الأساسية ، كما يحدث في الأساطير الهندية ، إذ تنجح زوجة البطل في سرقة تحضير الدهن النباتي من الغلام[15] . هنا تلتقي الميثولوجيا والتكنولوجيا : الاحتكاك المتواصل ، سواء كان منحرفاً أو دائرياً ، هو الوسيلة البدائية لتوليد النار . ويعترف لورا ـ غوران[16] ، برغم جهده الحميد لإطلاق حكم بالأسبقية التاريخية ، أنه إذا لم يكن الزند ، بحركته الاحتكاكية الموقعة ، الوسيلة الأكثر بدائية ، فهو على الأقل « وسيلة ما زالت تعتمدها أكثر الشعوب الحية بدائية » وهي شعوب جزر ميلانيزيا . ان القداحات الرحوية التي تتطلب استعمال المثقب وذراع التدوير تبدو متأخرة ومتفرعة عن الأولى : « لقد تطورت الأدوات المزودة بحركة مكوكية فاكتسبت حركة دائرية متواصلة »[17] . تسمح لنا تكنولوجيا الزند إذن أن نربط الحركة الدائرية بالمراوحة البدائية . ونسق الحركة

---

(13) Dumézil, **Trapeia,** P. 108.

(14) Leroi- Gourhan, op. cit, P. 170 - 174.

(15) F.J. Nicolas, «Mythes et êtres mythiques des L'éla de la Haute- Volta», **Bulletin de l'Institut Français de l'Afrique Noire,** tome XIV, n° 4, oct. 1952.

(16) لوروا ـ غوران ، مصدر سابق ، ص 69 .

(17) نفس المصدر ، ص 100 .

المكوكية هذا ، المهم جداً بالنسبة لمستقبل البشرية التقني لأنه مولد النار ، يجد شبيهاً له في الجسد البشري من خلال العملية الجنسية . اليست النار والزند وشعاره الذي هو الصليب تجسيداً مباشراً لهذه العملية العضوية التي يمثلها الفعل الجنسي عند اللبونات .

لقد سبق أن سجل يونغ[18] التماثل الدلالي وحتى اللغوي بين الخشب والطقوس الزراعية **والعملية الجنسية** فوجد أن الجذر اللغوي الجرماني (Uen) الذي يدل على ممارسة الجنس يعني أيضاً الخشب والفلاحة (ueneti) ، أي حفر الأرض بواسطة قضيب مدبب مثلما يفعل بدائيو أستراليا المعاصرون في لعبة التمثيل الرمزي للجماع . وقد تكون العبارة نفسها استخدمت فيما بعد للدلالة على الحقل ذاته (Vinga في القوطية ، Vin في الإيرلندية) ، كما قد يكون الجذر نفسه أعطى في النهاية اسم ڤينوس ، إلهة ملذات الحب . وفي أعمال الحدادة والخيمياء ترتبط نار الخشب مباشرة بالعملية الجنسية . كما أن مجمل معبد الڤيدا يشكل ، حسب الياد[19] ، مجموعة رموز جنسية وتناسلية . والنار التي هي نتاج الفعل الجنسي تجعل من الجنس محظوراً مطلقاً عند الحداد . فالاحتفالات التعدينية عند الأفارقة تنطوي على كثير من عناصر رموز الزواج ، كما أن المخترع الأسطوري للتعدين الصيني « يو الكبير » يعمد ، من خلال النار « يانغ » والماء « ين » اللذين تحصل من خلالهما سقاية المعادن ، إلى زواج حقيقي للعناصر[20] . والمظهر العام للزواج الخيميائي يظهر في النهاية على أنه فن النار . ومن جهة أخرى فإن في قادحات النار البدائية ، كما في « الأعراس الخيميائية » الأكثر تطوراً، صبغة جنسية واضحة تعطى لقطعتي الخشب اللتين تحدثان الاحتكاك الإضرامي . يعود هذا الطابع الجنسي إلى الشكل « الذكري » و « الأنثوي » لكل من القطعتين ، هذا الشكل الذي احتفظت المفردات الكهربائية المعاصرة ببعض من آثاره . ولكن هذا الطابع يظهر بوضوح أكثر من خلال العديد من الأساطير والملاحم التي تحدد الموطن الطبيعي للنار في ذيل أحد الحيوانات .

وأخيراً فإن باشلار يخصص ثلثي كتابه «التحليل النفسي للنار» (La Psychanalyse du feu) لتبيان الروابط النفسانية والشعرية بين النار البدئية والجنس. وهو يلاحظ أن

---

(18) يونغ ، المصدر السابق ص 145 .

(19) Rig. Veda, III, 29, 1-3. Eliade, **Forgerons**, P. 40.

(20) الياد ، المصدر الأخير ، ص 62 ـ 63 .

(21) Bachelard, **La Psychanalyse du feu**, P. 54.

أغلب من تحدثوا عن إشعال النار بالاحتكاك لم يتوصلوا إلى ملاحظة هذا الأمر ، وأن الكوكبة الرمزية هنا تتشكل من نوازع أكثر حميمية مما تظهره الملاحظة الموضوعية : « الحب هو الفرضية العلمية الأولى للإنتاج الموضوعي للنـار »[21] . من هنا يلجـأ فيلسوف العناصر إلى « تحليل إيقاعي » (Rythmanalyse) للاحتكـاك : ما أن نبـدأ بالحك حتى نشعر بحرارة لطيفة وموضوعية « حتى كأننا نعيش تجربة لذيذة »[22] . نسق الاحتكاك هذا يجده باشلار عند برناردين دو سـان بيار (Bernardin de Saint-Pierre) وعند نوليه (Nollet) وفون شوبرت (Von Schubert) ، وخاصة عند نوفاليس (Novalis) لينتهي إلى إطلاق تسمية « عقدة نوفاليس » على « النزوع نحو النار التي يحدثها الاحتكاك والحاجة إلى حرارة مشتركة »[23] .

نرى إذن من خلال التحليل التكنولـوجي والنفسي والشعري ضخـامة العقـدة الأسطورية التي تولدها الحركة الجنسية الموقعة والتي تحدد الدورة التناسلية للعادة الشهرية والدورة الفصلية أو القمرية للخصب . ولكن هذا الهوس العالمي والشديد بالدورة وأطوارها لا يلبث أن يتسامى ، ذلك أن الأطوار المتولـدة بعضها عن بعض والتي يشد بعضها البعض من خلال الإيقاعية الجنسية تتوصل في النهاية إلى التسامي بالموسيقى . وكما يقول باشلار[24] باحتشام ،«فإن الإنسان قد يكون تعلم الغناء من ذلك « الفعل العذب » الذي هو توليد النار » . وتؤكد الدراسات الاثنية هذا الحدس عندما تجد أن التقنيات الإيقاعية للنار والصقل وتذويب المعادن وصناعة الزوارق، أي كل تقنيات النـوتي والحداد ، تتـرافق **بالغنـاء والرقص**[25] . وفي كثيـر من اللغات السامية ، كما في السنسكريتية والسكنديناڤية والتركية والتترية ، يقترن تمجيد « سيد النار » بتمجيد « سيد الغناء »[26] . كما اننا نجد أثراً من ذلك الترابط في الغرب عند الغجـر الذين هم في نفس الـوقت حـدّادون ومـوسيقيـون[27] . هـذا التقـارب بين الموسيقى ، وخصوصاً الإيقاعية منها ، وبين الرقص والشعر الموزون وفنون النار يظهر على مستويات ثقافية شديدة التنوع ، ولكنه أوضح ما يكون في كوكبـة الموسيقى - الجنس . لقد سبق لنا أن لاحظنا القرابة بين المـوسيقى وكوكبـات « النظام الليلي

---

(22) نفس المصدر ، ص 81 .

(23) نفسه ، ص 84 .

(24) نفسه ، ص 48 .

(25) Eliade, **Traité**, P. 256 - 286.

(26) Eliade, **Forgerons**, P. 101 - 102.

(27) Jules Bloch, **Les Tziganes**, P.U.F. Paris, 1953, P. 28.

للصورة »[28] . ونستطيع هنا أن نضيف إلى التماثل الليلي الذي أشرنا إليه بخصوص السمكة عند الدوغون تماثلاً غريباً يسجله غريول[29] بين طبول الدوغون وقيثارتهم وبين السمكة « تيترودون » (Tétrodon) . فمن جهة ترتبط الآلة الموسيقية ، والطبل بصورة خاصة ، بالخصب والخلق ، وترتبط من جهة ثانية بالسمكة المذكورة . هكذا نجد أطفال القبيلة يقرعون الطبل « كونيو » (Kounyou) قبل عدة أسابيع من بدء الحصاد ، وهذا الطبل مصنوع من ثمرة الحُميْرة ، أي بيضة العالم الأول التي يرمز إليها بتاج من أشواك شجيرة « المونو » (Mono) يثبت به جلد الطبل . وهذه الشجيرة التي يعني اسمها « جمع ، لمّ » هي ابدال لفظي لكلمة نومو (Nommo) ، أي جنّي الماء المتجسد في خروف البحر ، وهو وكيل الخالق . ثم ان الطبل يطلى من داخله بمادة سوداء مستخرجة من ثمر تلك الشجيرة ، وذلك ما يرمز إلى السديم والظلمات الأولى . وتلخص مجموعة طبول الدوغون ، والتي يمثل الكونيو انموذجها ، المراحل الأساسية للخلق . لذلك نجد قارعي الطبول يضربون بعصيهم أحياناً وجه الطبل المقابل لهم والذي يرمز إلى الأرض ومزروعاتها وكل « الأشياء الدنيا » ، وأحياناً الوجه الآخر الذي يمثل الذرة النامية و« كل أشياء العالم الأسمى » . ويمثل الطبل « بوي جان » (Boy gann) المصنوع بشكل ساعة رملية جسد نومو الذي هو نصف إنسان ونصف حيوان ، بينما يرمز جلد الطبل « بوي دونولي » (Boy dounnoilé) إلى السماء والأرض ، ويزين الطبل « باربا » (Barba) بصور نساء حوامل « تزدن عدد الرجال » في القبيلة . الطبل هو خلاصة خلاقة ، هو اجتماع المتناقضات . ولكن ، لكونه رمز « نومو » فهو يأخذ أيضاً شكلاً سمكياً . والطبل ، مثل القيثارة ، يشبه السمكة « تيترودون » كما يبين غريول . ومع أن جلد الطبل ليس بالضرورة جلد « تيترودون » ، بل جلد جرذ كما عند الدوغون ، فإن السمكة تحتفظ من الناحية الميتولوجية بدورها الموسيقي والكوني : فهي قارع الطبل المبدع أو القيثارة ـ المزهر . والقرع على الكونيو أو على أي طبل آخر هو حلول مكان الخالق السمكي « نومو » ، وهو بالتالي عملية إعادة خلق بطريقة موسيقية .

نستطيع الآن أن نتبيّن إلى أيّ درجة تنتظم المتطلبات الجنسية الموسيقى بكاملها وتشكل خلفية الحوار الموسيقي سواء في ميدان الإيقاعات التي يقسمها كثير من كتب الموسيقى إلى « مذكر » و« مؤنث » ، أو في ميدان طبقة الصوت حيث تنسب الأصوات

---

(28) انظر ، سابقاً ، فصل « الهبوط والكأس » ـ القسم الأخير .

(29) M. Griaule, **Masques Dogons,** P. 705.

الحادة للنساء والخفيضة للرجال ، أو في توزيع أدوار ضمن المعزوفة الواحدة . ونستطيع القول من وجهة النظر هذه ان الموسيقى بكاملها ليست سوى تضمين جنسي واسع الميادين[30] ، وان غايتها القصوى هي التوصل إلى « تزواج » منظم للأنغام والأصوات والطبقات والإيقاعات ضمن نسيج الزمن المتواصل . الموسيقى هي إذن محاولة للسيطرة على الزمن كما أشار إلى ذلك أحد عظماء الموسيقيين إذ قال : « إذا سلمنا أن الموسيقى تنظم الزمن فعلاً ، فما هي السمة الخاصة لهذه العملية ؟ . . . ان المؤلف ينتج في الزمن شيئاً لازمنياً في وحدته ومعناه »[31] . ولكننا نرى هنا أن هذه اللازمنية الداخلة في الزمن نفسه من خلاف عزف الموسيقى تجد أصلها المتواضع في اللازمنية التي يضفيها الحب على الإيقاعية الجنسية . ان مأساة « الابن » ، والدورة المأساوية للأشهر والفصول ، ليست في النهاية سوى اسقاط اجتماعي « للمأساة » الجنسية التي تشكل الموسيقى ، مروراً بتقنيات الحدادة وفنون النار ، رمزها الأكثر تسامياً[32] .ولكن شيقا ، إله الأطوار والإله الخنثى أو المتزاوج ، هو أيضاً إله الرقص . شيقا ـ ناتاراجا ، « سيد الرقص » ، يحمل في يده طبلاً صغيراً يوقع عليه خلق الكون ، ويحمل في الأخرى شعلة التضحية . وهو يرقص محاطاً بهالة من اللهب . نستطيع هنا أن نكمل عبارة زيمر[33] الجميلة «أن دولاب الزمن هو تصميم رقص»، فنزيد على ذلك : ان كل تصميم رقص إيقاعي هو اسقاط جنسي ، جنسي ليس فقط بمعنى ان كثيراً من الرقصات هي تحضير لممارسة الجنس أو بديل عنها ، ولكن أيضاً لأن الرقص الشعائري يلعب دائماً دوراً بالغ الأهمية في الاحتفالات الخاصة والدورية التي تهدف إلى تحقيق الخصوبة وتأمين الاستمرارية الزمنية للمجتمع . ان للرقص في احتفالات « سيغوي »(Sigui) عند الدوغون ، و« شالاكو » (Shalako) عند هنود الزوني ، و« بيلو » (Pilou) عند شعوب كاليدونيا الجديدة ، مهمة مزدوجة هي تأمين الاستمرارية المثمرة للمجتمع من خلال التكرار الدوري للعيد ومن خلال إيقاع الرقص . الرقص هو شعيرة سحرية لتحقيق الخصوبة ورمز جنسي للاتحاد من خلال الإيقاع . ذلك ما يظهر من أقوال أحد أفراد قبائل الكاناك التي تبين التماثل بين الرقص والخيط والنسيج : « أعيادنا . . . هي حركة الإبرة التي تجمع أجزاء سقيفة القش لتشكل منها سقفاً واحداً ، كلمة واحدة . . . »[34] .

---

(30) A. Schaeffner, **Origine des instruments de musique,** Payot, Paris, 1936, P. 24, 238.

(31) B. de Schloezer, **Introduction à J-S. Bach.** P. 31.

(32) Granet, **Pensée chinoise,** P. 214.

(33) زيمر ، المرجع السابق ص 149 .

(34) يرد هذا النص عند لينهارت ، مصدر سابق ، ص 118 .

هذه الكوكبة الأسطورية الهائلة التي تجمع النار والصليب والاحتكاك والدوران والجنس والموسيقى تبدو لنا ملخصة في ملاحظة قدمها غرانيه بخصوص قطعة أثرية وجدت في حفريات لولانغ ، وهذه القطعة عبارة عن لوحة دائرية من الخشب الصلب مركبة على لوحة مربعة من خشب لدن . ولا نملك الا أن نقدم هذه الملاحظة الطويلة التي تظهر من خلالها دقة وفراسة عالم الآثار الصينية الذي أحاط بكل الأبعاد الرمزية للتماثل الذي سبق ان درسناه : « علي أن أكتفي هنا بالإشارة إلى مجموعة من المعطيات الأسطورية التي تؤكد ارتباط محور النار بمواضيع الدوران والعجلة والمدار ، المضافة إلى مواضيع الأرجوحة وصاري الحلوى والمزولة . كما نجد إشارة إلى ارتباط بعض هذه المواضيع مع مفهوم التاو (Tao) ومع ممارسات جنسية . . . مرتبطة . . . بتنسيق أعداد تمثل الزوبعة (Swastika) . . . وفكرة المشاعل المضاءة تبدو مرتبطة بمجموعة كاملة من ممارسات وكنايات على علاقة بفكرة الزواج المقدس »[35] . ثم يكمل غرانيه هذه الكوكبة التي كشف عنها في الملاحظة المذكورة فيضيف إليها مركبات موسيقية : هذه الآنية المقدسة التي يتحدث عنها مقترنة دائماً بأنبوبة سمعية تعطي فكرة أولى عن مجموعة الآلات الصينية ، ومجموعة الآلات الخماسية الصينية تلتقي من جهة أخرى مع الرمزية الصليبية والكونية لكون درجاتها الخمس تشكل « تقاطعاً يتضمن رموز المركز والفصول ـ الشروق (جمع شرق) الأربعة »[36] ، لدرجة ان « الحكماء القدامى كانوا يعتبرون أن المواضيع المرتبطة بالنظرية الموسيقية وبتنظيم التقويم الزمني هي أمور مترابطة »[37] . نرى إذن في النهاية أن كل التأملات الدورية المتوجهة نحو الكون والفصول والتوليد الخشبي للنار والنظام الموسيقي والإيقاعي ، ليست سوى مظاهر مختلفة للإيقاعية الجنسية .

نصل هنا إلى تقديم ملاحظتين حول التكنولوجيا الإيقاعية التي قمنا بدراستها . فنرى أولاً أن أغلب الأدوات التقنية البدائية ـ المغزل والنول وعجلة العربة ومخرطة الخزاف وممخضة اللبن وأدوات الصقل والزند والقداحة ـ تصدر عن نسق خيالي لإيقاعات دورة مرحلية وزمنية . ان كل تقنية تبدأ من الإيقاع ، وخاصة أهم اختراعين في تاريخ البشرية : النار والدولاب . هنا تظهر الملاحظة الثانية وهي أن هذه النماذج التقنية للإيقاع الدائري ، والتي تنتظمها الحركة الجنسية ، تتحرر شيئاً فشيئاً من نسق التجدد المتواصل لتأخذ معنى مسيحانياً : معنى ولادة « الابن » الذي تمثل النار

(35) غرانيه ، مصدر سابق ، ص 319 .

(36) نفس المصدر ، ص 124 ـ 209 .

(37) نفسه ، ص 210 ، 220 .

انموذجه . البنوة النباتية والحيوانية تشكل خلفية « الانتاج » التقني وتجعله ينعطف نحو نمط جديد للسيطرة على الزمن ، فالمفهوم البدائي « للانتاج » الحيواني أو النباتي أو التناسلي أو التقني يستتبع رموز « تطور » في الزمن . وإذا كنا قد فصلنا صور الصليب والنار عن تكنولوجيا الحركة الدورية ، فذلك لأن بعداً رمزياً جديداً للسيطرة على الزمن يدخل في توليد النار . فالزمن هنا لم يعد مقهوراً بمجرد تأكيد العودة والتكرار وحسب ، وإنما لكون « نتاج » نهائي ، لكون « تطور » يبرر المصير بذاته ، ينبثق من دمج المتناقضات ، ولكون عدم قابلية الانعكاس ذاتها تصبح مغلوبة ، بل تصبح وعداً . وكما أن التأملات الدورية تنكسر بظهور النار التي تتجاوز وسائل انتاجها ، فإننا سنرى الآن أن تخيل الشجرة المستند إلى خلفية الأنساق العمودية يكسر بدوره الميتولوجيا الدورية التي كان يتقوقع فيها التخيل الفصلي للنبات . ونستطيع القول أن ظواهرية النار والأشجار تجعلنا نتبين تحول الانموذجات الدائرية الصرفة إلى انموذجات تأليفية تركيبية تتأسس عليها أساطير التطور والمسيحانيات التاريخية والثورية .

2 ـ مغزى الشجرة

تبدو الشجرة للوهلة الأولى داخلة ضمن بقية الرموز النباتية . فإزهارها وإثمارها وسقوط أوراقها تشكل دافعاً للتأمل بالمصير المأساوي . ولكن التفاؤل الدوري يبدو عميقاً في انموذج الشجرة ، لكون عموديتها توجه المصير بطريقة غير قابلة للانعكاس وتجعله بشرياً إلى حد ما بجعله قريباً من الوضعية العمودية المعبرة للجنس البشري . وصورة الشجرة تجعلنا ننتقل دون وعي منا من التأمل الدوري إلى التأمل التطوري . فهناك مسيحانية بكاملها تكمن في رمزية ظهور الأوراق ، وكل شجرة تزهر أو تبرعم هي شجرة أشعيا . وهذه العمودية جلية لدرجة أن باشلار لا يتردد في تصنيف الشجرة ضمن الصور الارتقائية وفي تخصيص فصل هام بعنوان « الشجرة الهوائية »[38] . وبالرغم من ذلك فإننا سنحاول ان نبرهن هنا ان هذا التوجه الانموذجي للشجرة ليس سوى ملحق للرمزية الدورية التي تكتفي بتوجيهها ببساطة ، والتي تختزلها ولا تحتفظ منها الا بالمرحلة الصعودية من الدورة .

الشجرة هي أولاً مشاكلة للرمز الزراعي ـ القمري . وهكذا فهي تحتمل نفس الملحقات الرمزية التي أشرنا إليها بخصوص الرموز الثعبانية . تجد الشجرة نفسها مقترنة مع المياه المخصبة ومدعوة « شجرة الحياة » . والنبتة المائية ، سيقان اللوتس

(38) Bachelard. **Air et songes,** P. 231 sq.

المغطاة بالأزهار ، تصبح مشجرة على أعمدة الأقصر وفي النقوش اللوتسية العملاقة التي تظهر في فنون القبطا (Gupta) الهندية . كما أن شجرة الحياة عند الشعوب السامية موجودة في البحر أو قرب ينبوع[39] . ويعتقد برزيلوسكي انه حصل ، نتيجة تأثيرات تكنولوجية ، تطور من عبادة الشجرة إلى عبادة البذرة مروراً بالزهرة[40] . وقد يكون هذا التطور قد حصل عند الانتقال من ثقافات الصيد إلى الثقافات الحضرية والزراعية ، وقد يكون أدى إلى تحول تقديس الشجرة إلى تقديس المشروبات الروحية والحنطة . وهكذا يكون التحول أوضح في الطقوس الزراعية وفي حضارات القمح والذرة على وجه الخصوص . ولكن برأينا هناك تحول في مفهومين للرمز النباتي أكثر من وجود تطور حقيقي . فمفهوم التطور التقدمي الذي يستعمله برزيلوسكي لشرح الانتقال من رمزية الشجرة إلى رمزية الدورة يبدو لنا خاضعاً وتابعاً لانموذج الشجرة ، ذلك أن تمجيد الدورة القمرية ولازمتها النباتية يبدو قديماً قدم تمجيد الشجرة . ثم أنه سبق لنا ملاحظة أن الرمزية الخشبية ليست مرتبطة فقط بتقنيات البناء البدائية التي تحول الشجرة إلى عارضة أو عمود ، ولكنها أيضاً الوسيلة التقنية التي تحول الخشب إلى قداحة والشجرة إلى صليب فتحيل الرمزية الخشبية إلى خالق شعائري للنار . واستمرارية تطور انموذج الشجرة لا تحصل بالمعنى العقلاني الذي أعطاه لها مؤرخ الديانات بحجة أن كثيراً من الحضارات كانت بدوية قبل أن تتمركز في تقاليد حضرية وزراعية ، ولكنها تبرز من خلال معنى حدث عارض هو اكتشاف النار ووسائل اشعال النار . من المحتمل أن تكون الشجرة بوصفها نباتاً قد هيأت تمجيد النباتات ، ولكن من المؤكد أنها انطلاقاً من كونها خشباً يستخدم في اشعال النار واضرامها ، فإنها التحقت بالنسق العام للاحتكاك الإيقاعي .

مهما يكن من أمر ، وفي كلتا الحالتين ، عموداً أو لهباً ، تنحو الشجرة نحو التسامي ، نحو توجيه رسالتها الرمزية بشكل عمودي . ان أقدم الأماكن المقدسة ، من مراكز طوطمية استرالية ، إلى المعابد البدائية السامية الاغريقية والهندوسية ، ومعابد « موهنجو ـ دارو » ما قبل الهندوسية ، كلها تتألف من شجرة أو من وتد خشبي بجانب نصب حجري[41] . ويتعلق الأمر في مطلق الأحوال بمختصر للكون ، بمصغر رمزي عن الكمال الكوني يمثل الحجر فيه الثبات ، وتمثل الشجرة الصيرورة . وغالباً ما كان يضاف إلى هذه المجموعة نقش يمثل الأطوار القمرية ويكون بمثابة شرح لمجمل

(39) Eliade, **Traité**,P. 245.

(40) برزيلوسكي ، مصدر سابق ، ص 80 ، 90 .

(41) الياد ، المصدر السابق ص 236 .

المكان[42] . وفي بعض الأحيان كان يحدث دمج رمزين في واحد : ذلك ما يظهر في الأنصاب اللاتينية التي تمثل « ترمينوس » (Terminus)[43] « مجذراً » في الأرض ، بينما تقدم إليه قرابين دامية . وعند الساميين تتمثل الآلهة الكبرى بوتد مقدس كان يستبدل أحياناً بعمود من الحجارة[44] . لقد درس برزيلوسكي بعناية هذه العلاقة الشائعة بين الشجرة والزهرة والعمود الحجري في الفن السوري ـ الفينيقي العائد للقرن التاسع قبل الميلاد ، وفي بابل ومصر واليونان وبلاد فارس والهند . ولقد وجد في معابد تلك الحضارات القديمة ان العمود يقترن اما بالنخلة أو بزهرة اللوتس المقدسة ، واما بالاثنتين معاً[45] وتبين لنا أمثلة كهذه كيف يخضع انموذج الشجرة بشكل دائم للتوجهات الارتقائية للانصاب والصخور المنتصبة والتي سبق ان درسناها في الكتاب الأول من هذه الدراسة . تأتي الشجرة ـ العمود لتنتظم مجمل الرموز النباتية العالمية ضمن اتجاه عمودي . ويجمع عمود معابد سرنات الهندية في ارتقائيته كل الصور الحيوانية ، بينما تصور التيجان اللوتسية مختلف مراحل تفتح الزهرة من البرعم إلى التويج المتفتح إلى الأوراق الذابلة . تمثل الشجرة إذن مختصراً للكون ، ولكن بشكل يركز على العمودية المتدرجة لنشأة الكون .

تبدو صورة الشجرة إذن ، وبشكل دائم ، بمظهر مزدوج : مختصر كوني وكون عمودي . وهكذا تصبح الشجرة نموذجاً مثالياً للخنثى : اوزيريس الميت والالهة ايزيس ، الإله الأب والالهة الأم . وتتصل الشجرة بسهولة إلى تمثيل نتاج الزواج وخلاصة الجنسين : « الابن » . يرتبط غرغانتيا مثلاً في أذهان العامة برمزية الشجرة ، فتسمى الأغصان البرية التي يحملها الطوافون في عيد العنصرة « غرغانتيا » . هذا في الريف الفرنسي . ولكن هذه الأغصان هي انموذجات لكل أغصان الشعانين المسيحية . والايقونات تمثل غرغانتيا ، كما تمثل شبيهه المسيحي سان كريستوف والروماني هرقوليس ، حاملاً جذع شجرة في يده ، جذع سنديانة أو زانة[46] . تجمع رمزية الشجرة في نموها إذن كل رموز الكلية الكونية . وسواء كانت شجرة التراث الهندي ، أو الشجرة القمرية لقبائل المايا والياقوت ، أو شجرة كيسكانا البابلية ، أو

---

(42) هاردنغ ، مصدر سابق ، ص 53 وما بعدها .

(43) ترمينوس هو اسم إله قديم عند الرومان كان يمثل الثبات والاستقرار ، وكانت أنصابه تقام على حدود البساتين والحقول (المترجم ، عن «Petit Robert 2, art «Terme) .

(44) بيغانيول ، مصدر سابق ، ص 96 .

(45) برزيلوسكي ، مصدر سابق ، ص 67 ، 69 وما بعدها .

(46) دونتانفيل ، مصدر سابق ، 48 .

شجرة ياغدراسيل (Yaggdrasil) عند شعوب الشمال ، أو الشجرة الشمسية أو القمرية عند الخيميائيين ، فهي في كل الحالات رمز لمجمل الكون في نشأته وصيروورته[47] . والكيسكانا البابلية تضج بالرموز الكونية التي تزينها : ازهار ، معينات ، نجوم ، طيور وتعابين . وفي موهنجو ـ دارو كما في معابد « ناغاكال » الدراويدية تتدافع البقريات والأفاعي والطيور في الشجرة المركزية أو حولها[48] . وعند قبائل البامبارا ترمز شجرة « بلانزا » إلى تناسخ الخالق الأول « بمبا » (Pemba) . وكما تقرن الأيقونات الشرقية القديمة الشجرة بالعمود ، فإن « البلانزا » تقترن مع « بمبيلي » (Pembele) ، الجذع ـ الرافدة الذي يمثل ـ من خلال المفاهيم العددية الثلاثية والرباعية ـ بمبا الخالق، الذي هو خنثى في الأصل ، والذي « تخلص من جزئه الأنثوي لكي يستطيع جوهراه الاجتماع كذكر وأنثى »[49] . هذا الشيء بمجمله ، كما يقول ديترلان ، هو صورة الكون ، وهو يسمى « نغالا » ـ الله ـ لأنه مجمل كل القوى : العائلية والوراثية والزراعية . وتظهر شجرة الأساطير الشمالية بنفس مواصفات الكونية ، فهي « الشجرة الكونية المثالية » التي تتغرس جذورها في قلب الأرض والتي تخفي أوراقها نبع الفتوة، وتسقيها آلهات القدر الثلاث (Les Nornes) ، وتعشش فيها كل المخلوقات ، فتكون الأفعى عند الجذع والنسر في القمة . والعداوة بين النسر والأفعى تبين الأبعاد العمودية والمأساوية لتلك الصورة الكونية الكبرى . وهنا تجدر بنا الإشارة إلى الترابط الثابت بين رمزية الشجرة وانموذج الطائر سواء في بعض نصوص الأوبانيشاد، أو في مثل « حبة الخردل » الانجيلي ، أو في التراث الصيني أو قي شجرة « بيريدكس » (Peridex) الشائعة في رسومات العصر الوسيط الأوروبية[50] . ان كل إيراق هو دعوة إلى الطيران .

ان العمودية تعطي للشجرة بعداً بشرياً وتجعلها رمزاً لمصغر الكون العمودي الذي هو الإنسان . ذلك ما يبرهنه باشلار من خلال دراسته لإحدى قصائد ريلكه (Rilke)[51] . كما ان الملاحم البراهمانية تقرن الشجرة بمصير الإنسان . وتدخل الشجرة الكونية في الحالة الأخيرة ضمن تقنية انفصال عن الحياة الكونية متمثلة في النصيحة التي تقضي بقطع الشجرة من جذورها، وفي نصوص براهمانية أخرى، تبدو

(47) الياد ، المصدر السابق ص 238 ـ 239 .

(48) برزيلوسكي ، مصدر سابق ، ص 80 .

(49) Dieterlen, **Religion des Bambara,** P. 36.

(50) غينون ، مصدر سابق ، ص 83 .

(51) Bachelard, **Air et songes.** p.237, 250.

الشجرة وكأنها مجمل نفسي وعضوي للشخصية الإنسانية : فجذعها هو الذكاء ، وتجويفها الأعصاب ، وأغصانها المشاعر ، وثمارها وأزهارها الأعمال الحسنة والسيئة[52] . واضفاء الطابع الإنساني على الشجرة يظهر أيضاً في الأيقونات حيث تصبح الشجرة عموداً ، والعمود يضحي بدوره تمثالاً ، وكل صورة بشرية محفورة على الخشب أو الحجر هي عملية تحول معكوسة . لقد سبق أن رأينا أن دور النبات التناسخي هو إطالة ـ أو تصوير إطالة ـ الحياة البشرية . وتسهل العمودية كثيراً هذه « الدورة » بين المستوى النباتي والمستوى الإنساني لأن اتجاهها الصعودي يقوي صور البعث والانتصار . وإذا كان ديكارت قد شبه مجمل المعرفة الإنسانية بشجرة ، فإن باشلار[53] يرى أن « الخيال هو شجرة » . ما من شيء إذن أقرب ولا أخدع لقدر الإنسان النفسي أو الزمني من تشبهه بشجرة عتيقة لا يؤثر عليها الزمن ، بل يتواطأ المصير معها في مهابة أوراقها وجمال أزهارها .

ليس غريباً أن نصل هنا إلى ملاحظة ان صورة الشجرة تدل دائماً على نوع من المسيحانية ، على ما يمكن تسميته « عقدة أشعيا » . ان كل تطورية تبدو مشجرة . وليست أسطورة الأشجار الثلاث التي تظهر في بعض الأناجيل وفي بعض رؤى القديسين سوى نسخة لأسطورة الأعمار الثلاثة[54] . فعندما يصعد شيت إلى السماء ليطلب الغفران لأبيه آدم يرى ثلاث رؤى : في المرة الأولى يرى شجرة يابسة على حافة نهر ، وفي الثانية ثعباناً يلتف حول جذع شجرة ، وفي الثالثة تنمو الشجرة وتكبر لتبلغ السماء وهي تحتضن مولوداً بين أغصانها . ثم يعطي الملاك لشيت ثلاث بذور من الشجرة المحرمة التي أكل منها والداه ، ومن تلك البذور الثلاث تنبت الأشجار التي يصنع منها فيما بعد صليب العذاب . هذه الأسطورة هي التي تتردد فيما بعد في كل « مناظر الأشجار الثلاث » التي تظهر في لوحات رامبرانت أو في مائيات فيكتور هوغو . ما تجدر ملاحظته هنا هو أن الشجرة تمثل اسطورياً ثلاث مراحل متتالية ترمز إلى أكثر من دورة ، إلى التاريخ المسيحاني للشعب اليهودي . هذه الأسباب الخيالية تجعل كل تطور تدريجي يصور على هيئة شجرة متشعبة : من أشجار الأنساب التي يصورها المؤرخون أو الاثنيون ، إلى شجرة تطور الأجناس التي يتمسك بها أصحاب نظرية النشوء والارتقاء . ولكن ذلك يجب ألا يدفعنا إلى الاعتقاد بأن الشجرة تتخلص بسهولة من روابطها الدورية ، فكل تطورية تنحو إلى الاعتماد على مقارنات تاريخية ،

---

(52) Baghavad - Gitâ XV 1 - 3.

(53) Bachelard, Repos. P. 30.

(54) الياد ، المصدر السابق ص 254 .

أي على مقارنة بين الأطوار والمراحل. وإذا كان اليهود يعتقدون بأن «وقت الميعاد» يجب أن يحل بالتأكيد مكان عصر الظلمات ، أي العصر الحاضر الذي يسوده ابليس ، وإذا كان دانيال وعزرا يدخلان في التأمل بالمصير لهجة هجومية تتيح الانتقال من الدورة التي تؤمن بها معتقدات الأحياء الفلكية القديمة إلى العمودية التاريخية للشجرة ، فإن هذا التوحيد العبري الذي تتأتى عنه بسهولة مفاهيم علائية وصور تمييزية ، يعود إلى الظهور وراء مسيحانية التاريخ العمودية ووراء الاعتقاد الراسخ بطور « الألفية » و« العصر الذهبي » . ففي الاصحاحات الحديثة من « سفر اخنوخ » وفي « مزامير » سليمان « يُعلَن انه لن يكون لمملكة المسيح المنتظر سوى مدة محددة »[55] . وهذه المدة هي ألف عام حسب اخنوخ ونصف قرن تقريباً حسب عزرا . وتمثل هذه الفترة « تحول الانتظار اليهودي القديم إلى مملكة العودة التي تقام على هذه الأرض »[56] . ونحن نضيف ان هذا التحول يبدو لنا كمحاولة واعية إلى حد ما للانعطاف نحو المفاهيم الدورية لفترات الخير والشر . وصورة الشجرة الراسخة لا يمكنها أن تنتزع بشكل كامل من إطارها الفصلي والدوري ، كما أن الميتولوجيات والأديان ركزت جميعها على صورة الشجرة التي ما زالت حية وغير متأثرة بالقسوة العابرة للأطوار الشتائية .

وفي النهاية فإن الرسوم الخيالية للشجرة تضم صورة ملفتة للنظر تذكرنا بدورها برمزية الأطوار ضمن تطلعات عمودية . تلك هي صورة **الشجرة المقلوبة** التي تقابل جزئياً ما أشرنا إليه من انعكاس بخصوص الازدواجية الجنسية للثعبان وما يبدو لنا مميزاً للرمزية الدورية . فشجرة الأوبانيشاد الكونية، مثلاً، تغرس جذورها في السماء وتفرش أغصانها على الأرض[57] . وقد تمثل هذه الشجرة ظهور براهما في الكون ، أي عملية الخلق المتخيَّلة كمسيرة هبوطية[58] . وصورة الشجرة المقلوبة هذه موجودة في تراث الصابئة ، وفي بعض المذاهب الباطنية والإسلامية ، وعند دانتي ، وفي بعض الشعائر السكندينافية والاسترالية والايسلندية[59]. وهذه الشجرة المقلوبة المخالفة للمألوف ، والتي تصدم احساسنا بالعمودية الصعودية ، هي علامة تعايش نسق الانعكاس الدوري في انموذج الشجرة ، وهي تمت بالقرابة إلى أسطورة الأشجار الثلاث حيث تعكس

---

(55) E. Langton, **La Démonlogie**, p. 226. 227.

(56) نفس المصدر ، ص 227 .

(57) **Upanishâd**, VI, 1; VI, 7.

(58) الياد ، المصدر السابق ، ص 249 ـ 240 .

(59) نفس المصدر ، ص 241 .

الأخرى صورة الأولى ومعناها لتعيد عملية الخلق في اتجاه معاكس وليكون الخلاص المسيحاني نظيراً معكوساً ، تصاعدياً ، لعملية هبوط ، بل سقوط كونية .

وهكذا ، فإن انموذج الشجرة ومادتها الخشبية التي يصنع منها الوتد ـ العمود يبدو لنا ، كالصليب الذي توقد منه النار ، دليلاً على ازدواجية تتمركز فيها قيم التجدد والبعث ، في حين كان الثعبان ينحو إلى اتجاه متاهي ومأساوي للدورة والأطوار . ان الشجرة لا تضحي ولا تنطوي على أي تهديد ، بل يضحى بها خشباً يوقد في القرابين ، وهو رمز للخير حتى ولو استخدم في التعذيب . وإذا كانت الشجرة ، مثل الدائرة الافعوانية أو البروجية ، تبقى مقياساً للزمن ، فهي مقياس موجه عمودياً ومتفرد فقط بطور الدورة الصعودي . هذا المفهوم الجديد هو الذي يخضع قدر الشجرة لقدر الإنسان . وإذا كان الإنسان حيواناً عمودياً ، أليست الشجرة هي العمودية المثلى ؟ ان أقدم أشجار السنديان تحمل أسماء علم ، مثل البشر، فانموذج الشجرة إذن ، مع احتفاظه بخصائص الدورية النباتية والطورية القمرية والتقنية وبالخلفيات الجنسية لهذه الأخيرة ، يمثل أولاً رمزية التقدم في الزمن وذلك بفضل الصور الغائية للزهرة وللذروة ولذلك « الابن » المثالي الذي تمثله النار . ان كل شجرة وكل خشب ، مع كونهما يستخدمان لصنع عجلة أو صليب ، هما أولاً وأخيراً مادة توقد منها النار . ولهذه الأسباب كانت الشجرة تمثل الانجاب في الخيال ، وتدل على اتجاه وحيد للزمن وللتاريخ يصعب عكسه .

هكذا تقترب العصا المبرعمة في لعبة التاروت من الصولجان في الرمزيات العالمية وتلتقي بسهولة مع انموذجات الارتقاء والسيادة . وإذا كان رمز الشجرة يوجه الدورة نحو التسامي ، فإننا قمنا بدورنا باحكام جردة للقيم الانموذجية الإيجابية التي تنطلق من ثورة هجومية على وجوه الزمن ، من تمرد « جوهري » ومجرد ، لتصل إلى علائية متجسدة في الزمن ، ومن سيادة ثابتة على الزمن مدعومة بالسيف وبرمزية « الهروب » الهندسية معاً ، إلى مشاركة ديناميكية في المصير تجعل من هذا الأخير حليفاً لكل نمو ونضوج ، ووصياً عمودياً ونباتياً على كل تقدم .

الفصل الثالث

بنى التآلف الخيالية وأنماط التاريخ

مقدمـــة

من الصعب جداً تحليل بنى هذه الفئة الثانية من «النظام الليلي» للصورة الذهنية، فهذه البنى ائتلافية بكل ما للكلمة من معنى ، وذلك لأنها تُدخل ضمن سلسلة متكاملة مجمل توجهات المخيلة . لقد كنا مجبرين هنا على عدم تضمين العنوان مفردات علم النفس المرضي ، وبصورة خاصة تعابير لها جاذبية خاصة ، مثل « دوري » (Cycloïde) و « متوافق »(Syntone) . ذلك أنه إذا كان المرض ودراسة أسبابه يركزان على الأطوار المتناقضة للسلوك الهوسي ـ الاكتئابي ، فإن نمط الصور الذي قمنا بدراسته يتمحور على ائتلاف المتناقضات ، على « تطابق الأضداد » . ومع ذلك فإننا نلاحظ أن علماء النفس قد وجدوا نفس الصعوبات التشخيصية عندما حاولوا أن يرسموا لوحة متناسقة لتناذر أعراض الذهان الدوري والذهان الهوسي ـ الاكتئابي . وفي رائز رورشاخ ، يلاحظ بوهم[1] أنه من شبه المستحيل الحصول على ارتياز شامل للأعراض الدورية : إن الأضداد التي يدخلها الذهان الدوري في لعبته تلغي بعضها بعضاً وتجعل الفوارق عن المتوسط بسيطة للغاية . ولهذا يقترح الطبيب المشخص لائحتين تضم إحداهما الحالات الإكتئابية والثانية عوارض الهوس . إن هذا التقسيم الثنائي هو ما نحاول الابتعاد عنه في تحليل بنى التآلف ، إذ أن الثنائية تهدد بالقضاء على التآلف . والطبيب يتوصل بدوره إلى اكتشاف حالة ذهان هوسي ـ اكتئابي في

(1) بوهم ، المصدر السابق ، الجزء الثاني ، ص 297 .

(2) نفس المصدر ، ص 446 ـ 448 .

مظهرها الإجمالي وذلك على أثر تشخيص سلبي واستثنائي ، ولكنها تسمح بتقرير عدم رؤية الصدمة السوداء أو صدمة الألوان في حالات الذهان الدوري الخطيرة . وهكذا يصبح من المهم أن نلاحظ أن بنى التآلف تلغي كل صدمة وكل عصيان أمام الصورة ، حتى وإن كان مؤذياً ورهيباً ، وهي تناغم ، على العكس ، في كل منسجم، بين المتناقضات الأكثر وضوحاً .

1 ـ البنية الأولى : تناغم المتناقضات

لقد سبق أن لاحظنا ـ وهذه إحدى الملامح العامة لكل خيال في « النظام الليلي » ـ توافق البنى الصوفية مع المحيط والذي قد يصل إلى حد الالتصاق . والخيال المؤالف ، بمراحله المتناقضة ، يصبح أكثر انتماء إلى نظام التوافق الحي . ولا يكون الهدف هنا التفتيش عن بعض الراحة في إمكانية التكيف ذاتها ، بل في طاقة متحركة يتوافق فيها التكيف والتمثل بصورة متناغمة . ولقد أشار مينكوفسكي(3) إلى إرادة التناغم هذه في دراسته للسلوك التوفيقي عندما كتب أن « حدس المتوافق الميول بالقياس والحدود يجعل الزوايا دائرية» وأن «حياة متوافق الميول (Le Syntone) يمكن أن تشبه بالأمواج». من ناحية أخرى، وكما أشرنا سابقاً، فإن أحد المظاهر الأولى للخيال المؤالف ، والذي يعطى للبنية الإيقاعية ، هو الخيال الموسيقي . والموسيقى هي تعبير جنسي مهمته الأساسية جمع المتناقضات والسيطرة على الزمن الهارب . هذه الصفة الأخيرة هي التي أدركها سارتر عندما كتب : « ليست سمفونية بيتهوفن السابعة في الزمن أبداً »(4) . ونحن سنركز هنا على توافق المتناقضات الموسيقية ورمزيتها الجنسية ، معتمدين في ذلك على الموسيقى الغربية .

هناك أولاً ملاحظتان نوردهما بخصوص هذه الموسيقى : الأولى أن هناك في الغرب تشكلاً متوازياً للموسيقى « الكلاسيكية » والرومنطيقية ولفلسفة التاريخ(5) ، حيث نرى أن بيتهوفن معاصر لهيغل . ولكننا لن نركز أكثر على هذه الملاحظة ، بل ننتقل إلى الثانية وهي أن عبارة « التناغم » التي نستعملها في البنية المتناغمة لا يجب أن تؤخذ بمعناها الدقيق الذي أعطاه لها الفن الموسيقي الغربي منذ القرن الثامن عشر . التناغم يعني ببساطة هنا التنسيق الملائم للاختلافات والتناقضات ، من المؤكد أن التنسيق الموسيقي المسمى تناغماً هو أحد مظاهر بنية التناغم في عملية التخيل ،

---

(3) مينكوفسكي ، مصدر سابق ، ص 31 ، 33 .

(4) Sartre. **L'Imaginaire,** P. 244.

(5) Spengler, **Le Déclin de l'Occident,** I, P. 271, 279.

ولكنه مظهر محدد في الزمان والمكان ، وهو أقرب لمهندس الصوت منه إلى الموسيقي . وعلى العكس من ذلك ، فالعالمي هو ما ندعوه بالتناغم الإيقاعي ، أي التوافق الموقع للأزمنة الموسيقية الطويلة والقصيرة ، العالية والمنخفضة ، وفي نفس الوقت ، بصورة أكثر توسعاً ، التنظيم العام لمتناقضات المنظومة الصوتية[6] . إن الموسيقى الغربية بمجملها تنتسب إلى نسق التناغم : فبالإمكان دراسة تزاوج الأصوات في المعزوفات المنفردة في جميع أنواع المقطوعات الموسيقية التي يظهر في أغلبها تعانق الموضوعات المذكرة والمؤنثة والاهتمام بتحقيق الوحدة في التنوع من خلال اللازمة أو الرندة (le rondo) أو التسلسل أو التسريع أو التباطؤ . لن نركز أكثر على بديهية التناغم في الموسيقى ، ولكن يجدر بنا تقديم بعض الشروحات عن ما ندعوه « بالبنية الموسيقية » للمخيلة .

من المعروف أن عدداً من علماء النفس ، بعد فرويد[7] ، ينفون صفة التصوير عن الموسيقى . ولكن الموسيقى برأينا ليست سوى تعبير معقلن عن صورة مثقلة بالانفعالات ، وخاصة بالإيقاع الجنسي كما سبق وقلنا . والأهمية النفسية - الفيزيولوجية للجنس هي التي تفسر الحشمة التصويرية للتعبير الموسيقي وغناه العاطفي في نفس الوقت . وكما برهن أندريه ميشال[8] ، فإن الموسيقى تنساب بين الكلمات والصورة الأدبية لكي تكملهما . والموسيقى ، كغلاف للصورة ، ليست أقل منها إيحاء بملامح وأجنة الصور التي تعطي لها دائماً نوعاً من الحيز المكاني . أما الموسيقى المسماة صافية - صافية من كل تصوير - فهي مثال لا يمكن أبداً للموسيقى الموجودة أن تبلغه[9] ، وهي بذلك شبيهة بالفيزياء والهندسة اللتين تنحوان نحو علم الجبر كمثلهما الأعلى دون أن تتمكنا من بلوغ تلك الغاية . ولكن الموسيقى - أو بالأحرى المفهوم الموسيقي للتناغم - تبقى بالرغم من ذلك شبقية مجردة مثلما كانت الهندسة ، كما سبق ورأينا ، هجومية مجردة . ومن جهة أخرى فإن الفكرة الموسيقية ، بدافع انتمائها إلى نظام التخيل الذي يهدف إلى السيطرة على الزمن ، تتخطى بسهولة عوائق المكان لتقيم « في مكان مجرد يدعى الزمن »[10] . ولكن إذا كانت الموسيقى تشكل الحد النهائي للبنية التناغمية للخيال ، فإن هذه البنية تظهر من

---

(6) B. de Schlozer, **Introduction à J.S. Bach.** P. 124.

(7) Freud, **Psychopathologie de la vie quotidienne,** P. 50; et Ch. Odier, «Le Problème musical et le point de vue de l'origine» in, **La Semaine littéraire,** Jaunvier - février, 1924.

(8) A. Michel. **Psychanalyse de la musique,** P. 164, 210.

(9) A. Pirro, **Esthétique de J.S. Bach,** P. 10- 15, 32- 47.

(10) أ. ميشال ، المصدر نفسه ص 215 .

خلال وسائل أخرى أقرب إلى الملموس ، وأولى هذه الوسائل الميل نحو تجميع محتوى المعرفة من خلال تنظيمه .

يمكن أن تبدو « ذهنية المنهج » إذن لازمة تصويرية للتأليف الموسيقي . ودائماً يعود المفهوم التجريبي للمسيرة ، للطريقة ، إلى الظهور في المنهج ، وحتى في ذلك الذي لا يشير بصراحة إلى مسيرة الزمن . لقد ركزنا كفاية خلال دراستنا على ذلك التناغم الكوني الشمولي الذي تشكله مناهج الأحياء الفلكية التي هي أقدم من جميع مناهج التوحيد التي تعرفنا بها الفلسفة . ولقد رأى برتيلو (R. Berthelot)(11) أن مفهوم الأحياء الفلكية شكل « وسيطاً » بين علم الأحياء البدائي والعقلانية ما قبل العلمية والعلمية . وهذا المفهوم بنوع خاص هو الذي جعل النظريات اللاهوتية تنعطف نحو المقتضيات الزمنية والتاريخية ، كما حصل في المسيحية . في مناهج كهذه يلعب مبدأ التناغم دوراً أساسياً ، ليس فقط على صعيد التناقضات الفصلية أو العضوية ، بل أيضاً في التنقل الدائم والمتعاكس بين الكون الكبير والكون البشري المصغر ، مهيئاً على سبيل المثال لنشأة علوم الفلك : هكذا تصبح دائرة الأبراج الفلكية ووضعيات النجوم والكواكب القانون الأسمى لأقدار البشر ، وذلك ما دفع برتيلو إلى القول : « تتأرجح الأحياء الفلكية بين علم أحياء الكواكب وفلكية الأجسام الحية ، وهي تنطلق من الأول وتتجه نحو الثانية »(12) . وهكذا تكون الأحياء الفلكية وعلم الفلك والنظريات الطبية والكونية تطبيقاً لبنية التناغم هذه التي تعمل على تنظيم كل منهج وتستخدم التشبيهات والمقاربات التصورية والرمزية .

2 ـ البنية الثانية : جدلية المفارقة في العقلية المؤالفة

إذا كانت الموسيقى تناغماً قبل كل شيء ، فإنها ، وعلى نفس المستوى ، مفارقة مؤثرة ، إنها تقييم متساو ومتعاكس للأضداد في الزمن . والمؤالفة ليست توحيداً كالصوفية ، فهي لا تهدف إلى دمج المعاني بل إلى التناسق مع الحفاظ على الفروقات والتناقضات . إن كل موسيقى هي إلى حد ما بيتهوفينية ، أي متباينة . والرتابة هي ما يهدد الموسيقى السيئة ، بينما يكمن فن الموسيقار في التنوع كما في التكرار المؤكدللموضوع أو للازمة . والمواضيع لا تبقى جامدة . بل تتوسع وهي تتجابه . ومقطوعة السوناتا ما هي إلا دراما مختصرة يتغلف التباين فيها باتساق المواضيع الإيقاعي والنغمي ، ولكن الدراما تظهر من خلال تجاور الحركات القوية والمنخفضة

(11) R. Berthelot, **La Pensée de l'Asie et l'astrobiologie**, P. 378.

(12) نفس المصدر ، ص 163 .

للسوناتا نفسها التي تكون بذلك وريثة للتتابع الكلاسيكي . ذلك أنه إذا كانت الموسيقى أو السوناتا تزواجاً متناغماً قبل كل شيء ، فذلك لا يمنع كونها حواراً يغطي مدة شبكة جدلية أو مرافعة درامية . وهكذا فإن الموسيقى لا يمكنها أن تتخلص من الدراما : الدراما الدينية في القداس أو التراتيل ، والدراما الدنيوية في الأوبرا . هذا التباين البيتهوفيني الذي أعطى مفهوماً خاصاً هو ما جعل صفة التنافر تطلق على مؤلف « السمفونية التاسعة » . وهذه القدرة الدرامية التي لازمت غلوك وموزار قبل أن تتفجر عند فاغنر ، هي التي تسود افتتاحية « كوريولانوس » الجميلة والتي تأخذ شكل السوناتا[13] . منذ بداية الافتتاحية تظهر لازمات متعددة تصور سمعياً تجابه الشخصيات : طاقة كوريولانوس الهائلة وقدره الرهيب ، التقطع المسيطر على المقامات الدنيا والذي يقابله ترابط المقامات العليا ، توسلات الأم والزوجة التي تضفي طابعاً من الحنان يطغى شيئاً فشيئاً لينتصر في النهاية ويمحو قسوة الموضوع الأول . إن كل أعمال بيتهوفن يمكن أن تنقد بعبارات الدراما . ولكن ما تجدر ملاحظته أيضاً هنا أن الدرامية الموسيقية تتجاوز المشاعر البشرية وتدخل في تباين الأصوات مجمل الدراما الكونية : « فسمفونية الرعيان » (السادسة) تصور مجابهة الهدوء والسعادة الريفية وتهديدات العاصفة ، وكل القصيدة السمفونية والموسيقى للباليه الحديث من « السمفونية الخرافية » إلى « مهرجان العنكبوت » ، تسير على خطى هذا النسيج الدرامي .

نستطيع القول أخيراً أن هذا الشكل المفارق الذي قمنا بدراسته في الموسيقى الغربية الصافية نسبياً يشكل العمود الفقري للدراما المسرحية بمعناها الدقيق : المأساة الكلاسيكية والملهاة والدراما الشكسبيرية والرومنطيقية ، وحتى لكل فنون الرواية والسينما[14] . ذلك أن هذه المفارقة التي لا تعني الازدواجية ، بل تريد أن تكون وحدة زمنية وتريد أن تسيطر على الزمن من خلال الصور المتسلسلة ، ما هي في النهاية سوى مسيرة مسرحية أو روائية . إن كل دراما ، بالمعنى الواسع الذي نفهمها من خلاله ، تتضمن دائماً شخصين على الأقل : أحدهما يمثل الرغبة بالحياة وبالخلود والآخر القدر الذي يعيق مسيرة الأول . وعندما تضاف شخصيات أخرى ، فإن دور

---

(13) W.R. Spalding, **Manuel d'analyse musicale,** Payot, Paris, 1950, p.179.
نشير هنا إلى أن سمفونية « كوريولانوس » (Coriolan) هي من مؤلفات بيتهوفن ، وهي تصور حصار هذا القائد لمدينة روما وتوسلات أمه وزوجته لردعه عن اقتحام المدينة (المترجم) .

(14) G. Durand, **Le Décor mythique de la Chartreuse** de Parme, Corti, 1961, voir, «Conclusion».

الثالث مثلاً يكون تسعير الخلاف بين الأولين ، ومثلما لاحظ نيتشه أن دراما فاغنر تأخذ نماذجها من المأساة اليونانية ، نلاحظ بدورنا أن الأدب الدرامي يستوحي مواضيعه دائماً من المجابهة الأبدية بين الآمال البشرية والزمن المميت ، ويرسم بشكل أو بآخر خطوط الطقوس البدائية والميثولوجيا القديمة . ان كورياس (Curiace) الذي يسحق حبه وحياته على يد هوراس المتوحش ، وردريغ (Rodrigue) الذي يتحداه دون غوماس ولا يتوصل إلى استحقاق حب شيمان (Chimène) إلا بعد سلسلة من الأعمال التفكيرية ، وروميو وجولييت اللذين يفرقهما حقد عائلتيهما ، وأورفيوس الذي يتحدى الجحيم لينقذ يوريديس ، وألسيست (Alceste) الذي يقع فريسة صغار النبلاء ، وفاوست وجهاً لوجه مع ميفيستو ، ودون كيشوت ، وفابريس ، وجوليان سوريل ، الذين يجابهون طواحين الهواء وقطاع الطرق والزنزانات لأجل امرأة يحبها كل منهم ، إن كلاً من هؤلاء يمثل في الزي الأدبي لبلده وعصره الدراما القديمة « للابن » المضطهد والمضحى به والذي ينقذه في النهاية ـ هذا إن نجا ـ حب الأم ـ الحبيبة . هكذا نرى أن صورة الدراما تغطي وتحجب بآمالها وآلامها الدراما الحقيقية للموت والزمن . وتبدو الطقوس الدرامية على أنها حافزة للموسيقى الراقصة البدائية وللمأساة القديمة . ونستطيع أن نطبق على الثلاثة نظرية أرسطو المانوية إذا ما أردنا أن نشرح التعوذ من الزمن ذاته بوسائل هي الأخرى زمنية . إن الدراما الزمنية الممثلة ـ والتي تصبح صوراً موسيقية أو مسرحية أو روائية ـ تتخلص من قدراتها الشريرة ، لأن الإدراك والتصوير يجعلان الانسان يعيش سيطرة حقيقية على الزمن .

3 ـ البنية الثالثة : إيقاع التاريخ

من منا لا يرى أن هذه البنية الدرامية ستؤدي إلى تطبيق شامل على كل النشاطات البشرية ، وحتى على الكون بمجمله ، لنظرية «التناسق ضمن المفارقة» : هكذا نصل إذن إلى **بنية تاريخية** للمخيلة .

لقد أشرنا سابقاً إلى أن فلسفات التاريخ يمكن أن تعتبر استمراراً للتأملات الدورية والإيقاعية ، فمؤرخو التقدم كهيغل وماركس ، ومؤرخو التقهقر مثل سبنغلر ، ينهجون جميعاً نفس النهج الذي يعتمد على استعادة مراحل زمنية تشكل دورة كاملة ، ثم على مفارقة جدلية لمراحل الدورة التي تشكلت لديهم . وبرأي هيغل وماركس فإن التاريخ يكشف عن مراحل متناقضة محددة وواضحة ، وفي نظر سبنغلر ـ الذي يستعير مفرداته التصنيفية بصورة لا واعية من الأحياء الفلكية ـ فإن التاريخ يقدم للتأمل

« فصولاً » للحياة والموت ، فيها الربيع وفيها الخريف[15] . هذه المفارقات ، في نظر الجميع ، لها القدرة على التكرر ، على التبلور في ثوابت تاريخية حقيقية . إن نمط التفكير التاريخي هو نمط ما يمكن روايته دائماً ، نمط الوصف المؤثر للماضي . ألا تصدر عملية « فهم » التاريخ عن أننا نستطيع أن نجيل تفكيرنا الحاضر وتأملاتنا في أرجاء العصور الغابرة ؟ إن المقاربة أو المماثلة تغير اسمها فقط وتدعى هنا « منهج المقارنة » . والبنية التاريخية تتعرف إلى ذاتها في مضارع الرواية . ولكن التكرار الدوري للمتناقضات من خلال وصفها وتجسيدها لا يكفي للدلالة على هذه البنية . إن الخيال يتطلب أكثر من مضارع الرواية ، والفهم يقتضي التفكير بالمتناقضات في وقت واحد ومن زاوية واحدة وجمعها في توليف واحد . هذا ما ركز عليه دوميزيل[16] بشكل خاص عندما رأى أن الأنموذج المصور للمسيرة التاريخية منطلق دائماً من جهد مؤالف لكي يترك في الذاكرة تعابير طباقية .

هذه البنية التركيبية للتاريخ وللسيرة تظهر في قصة بناء روما وترسيخ المؤسسات الرومانية من خلال الحرب السابينية : فلقد شيدت روما كائتلاف لشعبين عدوين ، وتمكنت من الوجود تاريخياً بعد مصالحة ملكين متخاصمين ، رومولوس وتيتوس تاتيوس . ولقد نشأ هذا التآلف واستمر من خلال توأمة قضائية للمؤسسات التي كان رومولوس قد أنشأها ولأخرى قدمها نوما (Numa)[17] . ويتمثل هذا التآلف أيضاً في الثنائي الطباقي تولوس هوستيليوس (Tullus Hostilius) المحارب ، وأنكوس مارشيوس (Ancus Marcius) مؤسس عبادة فينوس ومعيد السلم والازدهار . وأخيراً فإن علم الاجتماع الوظيفي والثلاثي الذي هو نموذج لكل السياسة الهندو ـ أوروبية ، هو من مخلفات التأمل التاريخي ، التركيبي بشكل عفوي ، والذي يتناسى بعض الحقائق لمصلحة أسطورة الزمن التاريخي ، المعتبر بمثابة «المصالح الأكبر»[18]. ونفس المنهج التآلفي موجود في التاريخ الملحمي لآلهة الهندوس الذين يتعادل عندهم اندرا مع فارونا ، كما يوجد أيضاً في « نبوءات العرافة » (Volupsâ) عند الجرمان حيث نستعرض نشأة التاريخ ومراحل الكون حتى الصلح النهائي بين آلهة الحرب (Ases) وآلهة الزراعة (Vanes)[19] .

---

(15) سبنغلر ، مصدر سابق ، الجزء الأول ، ص 63 ، 118 .

(16) Dumézil, **Indo - Européens**, P. 143.

(17) نفس المصدر ، ص 127 وما بعدها ، 147 وما يليها .

(18) نفس المصدر ، ص 154 ، 157 ـ 158 .

(19) نفسه ، ص 141 ـ 142 .

ولكن هذه التوليفة التاريخية يمكن أن تتم بكثير من الوسائل المختلفة . وبعبارة أخرى فإننا نلاحظ وجود « أنماط للتاريخ » تأتي الضغوطات الثقافية لتدمجها مع البنى التركيبية المعروفة عالمياً . لقد بين دوميزيل[20] بطريقة مقنعة ما الذي كان يميز النمط الروماني عن النمط الهندوسي : فالرومان تجريبيون ، سياسيون ، وطنيون ، يأخذ الدمج عندهم مظهراً ذرائعياً ، بينما الهندوس هم مفكرون، يقينيون، ينحون دائماً إلى توجيه التاريخ نحو الخرافة أو الملحمة . من جهة بنية تاريخية يوجهها التقدم ، الحاضر إذا لم نقل المستقبل ، وبنية ، من جهة أخرى ، محكومة بماض يلقى خارج الزمن لمجرد كونه قد مضى . يتأرجح التاريخ بين نمط العودة الدائمة ذي الطابع الهندوسي وبين نمط الحركية التجديدية حسب نموذج الملحمة الرومانية . وحسب دوميزيل فإن هذين الشعبين يمثلان في خضم التيار الهندو- أوروبي « البون الأقصى » بين أنماط التصور التاريخية . ولكننا نستطيع أن نتبين تأرجحاً كهذا في التخيل التاريخي الحديث : فنفس التيارات المتضاربة موجودة ضمن « الملحمة » الرومانطيقية ، وهي تجابه شاتوبريان مع ادغار كينيه (E. Quinet) وفابر دوليفيه (F. d'Olivet) مع ميشيليه (Michelet) وجوزيف دوماتر (J. de Maistre) مع كوندورسيه (Condorcet)[21] . ونستطيع أن نجد أيضاً هذا التأرجح بين رؤية شمولية ودورية للتاريخ والاعتقاد بـ « نهاية ثورية » للتاريخ عند أكثر مؤيدي الهيغلية الماركسية حداثة[22] . ومهما يكن من الأمر فوراء البنية التجميعية للخيال التاريخي تتراءى بنية أخرى ، تقدمية وتجددية ، علينا أن نعرف بها الآن . إنه من الصعب جداً أن يتوصل الخيال إلى فصل رمز الدولاب عن الخشب وعن قطبيه التقدميين : الخشب والنار .

4 ـ البنية الرابعة: التقدم ، استشراف المستقبل

بينما كانت بنية التآلف الثالثة للخيال تتصف باستعمال مضارع الرواية ، نستطيع القول أن البنية الرابعة تتميز باستشراف المستقبل ، فهي تنقل المستقبل إلى الحاضر ، تجعل الخيال يسيطر عليه ، وما من أحد عرّف هذا النمط التاريخي بشكل أفضل من المؤرخ ميشيليه الذي رأى فيه تجسيداً وتعجيلاً للزمن المقهور عندما قال ، بخصوص الثورة الفرنسية : « في ذلك اليوم كان كل شيء ممكناً . . . كان المستقبل حاضراً . . . أي أنه لم يكن هناك زمن ، كانت ومضة خلود »[23] . هناك وعد ينبثق

---

(20) نفسه ، ص 170 .

(21) سليبه ، مصدر سابق ، ص 47 ـ 51 .

(22) Merleau- Ponty, **Les Aventures de la dialectique,** Gallimard, 1955, P. 81 - 83, 280.

(23) Michelet, **Histoire de la révolution française,** IV, 1 P.

من التأمل التاريخي ، وإذا كان التاريخ عند الرومان عبرة وتحضيراً للمستقبل ، فنفس الأمر عرفه السلتيون الذين رأوا في التاريخ الأسطوري تتابع عصور ، وشعوباً متلاحقة . التاريخ ليس مسيحانياً ، تجديدياً ، فقط ، فهو قبل ذلك ملحمي[24] . هذا الحدس بتسلسل العصور يشكل أيضاً ركيزة فلسفة قبائل المايا الهندية فعند هذه القبائل تظهر بوضوح شخصية « البطل » الثقافي ، شخصية « الابن » الذي يتوصل بعد سلسلة من العوائق والمخاطر الدورية إلى التخلص من المكائد وإلى إشراق شمس « العصر الرابع » ، العصر الزاهر في حضارة المايا[25] . من المؤكد أن المسيحانية اليهودية وامتدادها المسيحي يجسدان بوضوح أكثر هذا النمط التاريخي ، حتى أننا نستطيع القول أن « النمط المسيحاني » في العقلية اليهودية ـ المسيحية يحجب بشكل شبه كامل النمط الشمولي لأشكال التاريخ الهندو ـ أوروبية : التوزيع الوظيفي الثلاثي ، الذي هو من الرواسب الاجتماعية للجهد التجميعي ، يمّحي لمصلحة المساواة أمام تدبير العناية الإلهية : « يقتل الراعي الهزيل داوود البطل القوي في ساحة الحرب ثم لا يلبث أن يصبح ملكاً ونبياً »[26] . إن بعض القرابة بين هذه المسيحانية اليهودية والنمط الملحمي الهندو ـ أوروبي للرومان والسلتيين هي التي تفسر الانتشار السريع للمسيحية في الامبراطورية الرومانية وبين الشعوب السلتية . وأخيراً نستطيع القول أن الاستمرارية بين الأساطير التقدمية اليهودية ـ الرومانية من جهة والميثولوجيات الحديثة للثورة قد تحققت بثبات نادر من خلال الخيميائيين . ذلك أن الخيمياء تمثل للبنية التقدمية ما تمثله الأحياء الفلكية لبنية تناغم المتناقضات . وكما قال ميرسيا الياد بحق ، فإن « الخيميائيين في رغبتهم الحلول مكان الزمن قد استبقوا أساس ايديولوجيات العالم الحديث »[27] لأن العملية الخيميائية تبدو قبل كل شيء عملية تسريع للزمن ومحاولة سيطرة تامة على هذا التسريع . « لقد أعطت الخيمياء للعالم الحديث أكثر بكثير مما أعطته الكيمياء البدائية : لقد نقلت إليه إيمانها بتحول « الطبيعة » وطموحها بالسيطرة على الزمن »[28] . لن نتوقف أكثر عند الخيمياء التي سبق أن تفحصنا أبعادها الخيالية أكثر من مرة ، ولكننا نسجل أن هناك قرابة تقدمية وثيقة بين التمجيد الملحمي والحلم المسيحاني والطموح الخَلْقي للخيميائيين .

---

(24) دوميزيل ، المصدر السابق ص 172 .

(25) جيرار ، المصدر السابق ، ص 31 .

(26) دوميزيل ، المصدر الأخير ، ص 241 .

(27) Eliade, **Forgeron et alchimistes,** p.179.

(28) نفس المصدر ، ص 180 .

خلاصة القول أن هذه المرحلة الثانية من « النظام الليلي » للمخيلة ، والتي تجمع الصور حول أنموذجي « الدرهم » و« العصا » ، تكشف لنا ، رغم التعقيد الملازم لمسيرة المؤالفة ذاتها ، أربع بنى واضحة الملامح : الأولى هي **بنية التناغم** التي تشكل الحركة الجنسية خلفيها النفسية الغالبة ، وهي تنظم الصور إما في عالم موسيقي ، أو في عالم وحسب ، مرتكزة على إيقاعية الأحياء الفلكية التي هي أساس كل المناهج الفلكية . والبنية الثانية ، **الجدلية والمفارقة** ، تتجه إلى الحفاظ بكل ثمن على المتناقضات ضمن التناغم الكوني ، وبفضلها يأخذ المنهج شكلاً درامياً تمثل عذابات الحب التي يقاسيها « الابن » الأسطوري نموذجه الأوضح . والثالثة هي **البنية التاريخية** ، أي بنية لا تحاول ـ مثل الموسيقى وعلم الفلك ـ أن تنسى الزمن ، بل على العكس ، تلجأ إلى الانتقاء عن قصد متجاوزة بذلك حتمية التسلسل الزمني . هذه البنية التاريخية موجودة في قلب مفهوم المؤالفة والتقارب ، لأن هذا الأخير لا يتوضح إلا أمام مصير أو قدر . وأخيراً ، لكون التاريخ يمكن أن يأخذ أنماطاً مختلفة ، فإن النمط الثوري ، الذي يضع نقطة نهائية مثالية للتاريخ ، يفتتح **البنية التقدمية** ويركز في الذهن « عقدة أشعيا » . وما تاريخ السلتيين والرومان الملحمي ، أو التقدمية البطولية لقبائل المايا ، أو المسيحانية اليهودية ، سوى مظاهر متنوعة لنفس النمط الذي تكشف لنا الخيمياء سره الخفي : إرادة تسريع التاريخ والزمن لإنهائهما والسيطرة عليهما .

الفصـــل الرابـــع
الاساطير ودلالاتها

1 ـ الرواية الاسطورية والرمزية الانموذجية

قبل أن نقفل هذا الكتاب الثاني المخصص « للنظام الليلي » للمخيلة ، نرى من الضروري العودة إلى قضية منهجية : قضية علاقات الدلالات الانموذجية والرمزية مع الرواية الاسطورية . ولقد لاحظنا بـالفعل أن « النـظام الليلي » للمخيلة يعطف بالرمزية إلى التجمع ضمن رواية درامية أو تاريخية. وبعبارة أخرى ، ففي « النظام الليلي » ، وخاصة في بناه المؤالفة ، لا تكتفي الصور الانموذجية أو الرمزية بذاتها من خلال دينامية داخلية ، بل تترابط مع بعضها البعض ، بدينامية خارجية ، على شكل رواية . هذه الرواية التي تتحكم بها أنماط التـاريخ والبنى الـدرامية هي مـا نسميه « اسطورة » . نعود لنكرر : إننا نأخذ كلمة « اسطورة » بمعناها الأوسع مدخلين فيها ، من جهة ، كل ما يمت إلى سكونية الرموز ، وما يمت من جهة أخرى إلى التحقيقات الأثرية . فكلمة « أسطورة » تشمل هنا إذن الأسطورة بمعناها الدقيق ، أي الرواية التي تبرر هذا المعتقد الديني أو السحري أو ذاك ، والملحمة وخصوصياتها التفسيرية ، والحكاية الشعبية ، والسرد الروائي[1] . ومن ناحية ثانية ، ليس علينا أن نقلق بشان موقع الأسطورة في الشعائر والطقوس ، فنحن نرمي ببساطة إلى تحديد العلاقة بين الـرواية الأسـطورية وعنـاصر الـدلالـة التي تحملهـا ، أي العـلاقـة بين الأسـاطيـر والانموذجات . لقد رأينا بعد كل ما تقدم أن شكل طقس أو رواية أسـطورية ، أي شكل مسلسل أحداث رمزية متعاقبة زمنياً ، لا يمكن أن يكون مستقلاً عن خلفية دلالية

(1) Bayard, **Histoire des légendes,** P.U.F. Paris, 1951, P. 10.

للرموز . وهكذا سنجد أنفسنا مجبرين على اتباع واكمال المنهج الدقيق الذي اعتمده ليفي - شتروس في البحث الأسطوري[2] ، وهذا ما سيوصلنا إلى تحديد مفهوم البنية . بعد توضيح هذه النقطة المنهجية سنقدم مثلين حسيين يبينان ارتباط الميثولوجيا بالدلالة الأنموذجية .

في البداية نعلن من جديد رفضنا للاتجاه الشائع لدى ليفي - شتروس بتشبيهه الأسطورة باللغة ومكوناتها الرمزية بالأصوات[3] . هذا الاتجاه مبرر دون شك عند عالم اثني كرّس جزءاً كبيراً من حياته لدراسة « علاقات » القرابة ، وهذا ما كانت ثمرته كتاباً رائعاً هو « البنى الأولية للقرابة » (Les Structures élémentaires de la parenté) ، ولكنه يصبح إتجاهاً خطيراً عندما يغوص في عالم الأسطورة الذي لا يتولد عن علاقات متعاقبة أو متزامنة فقط ، بل عن دلالات شاملة ، والذي هو عالم مثقل بدلالات مباشرة لا تشوه إلا بتدخل الكلام . إن ما يهم في الاسطورة ليس سياق الرواية فقط ، بل أيضاً معنى الكلمات الرمزية . فالأسطورة ، لكونها خطاباً ، تنطوي على « تسلسل الدالّ » ، وهذا الدالّ يستمر قائماً كرمز ، وليس كعلامة لغوية « اعتباطية »[4] . هذا ما يدفع ليفي - شتروس لان يقول في نفس الكتاب : « نستطيع تعريف الأسطورة على أنها صيغة الخطاب الذي تفقد فيه كلمة « ترجم » ، « حور » ، كل قيمتها»[5]. ونحن نضيف إلى ذلك : لكون الأنموذج لا يترجم ، وبالتالي لا يسمح للغة أن تخونه . وإذا كانت الأسطورة لغة من الوجهة التسلسلية للرواية ، فذلك لا يمنعها من « الابتعاد عن الأساس اللغوي الذي انطلقت منه » .

ما هي الحاجة إذن إلى الاستعانة « بالأصوات » و « الكلمات » ، أي بكل الجهاز اللغوي ، لكي نستطيع التعرف إلى « الاساطير » التي توجد « على مستوى أعلى » ؟[6] وهذا المستوى الأعلى ليس « مستوى الجملة » كما يؤكد ليڤي - شتروس ، بل هو برأينا المستوى الرمزي - أو بالاحرى الانموذجي - المرتكز على تماثل الرموز ضمن كوكبات بنيوية . و « الوحدات الكبرى» التي تشكلها « الاساطير » لا يمكن أن تقتصر ، كما يرى ليڤي - شتروس أيضاً ، على « علاقات » نحوية .

---

(2) Lévi - Strauss, **Anthropologie structurale,** P. 257 sq.

(3) نفس المصدر ، ص 320 . مع العلم أن المؤلف ذاته يعترف بأن « مقارنة الأسطورة باللغة لا تحل شيئاً » .

(4) نفسه ، ص 105 .

(5) نفسه ، ص 232 .

(6) نفسه ، ص 233 .

وعنـدما يقـول العالم الاثني في النهـاية : « نحن نـرى إذن أن الوحـدات الحقيقية المشكلة للأسطورة ليست علاقات منفصلة ، بل باقات من العلاقات . . . »[7] فإنه يبدو قريباً جداً من مفهومنا للتماثل الدلالي ، مع فارق أن «الباقات » بالنسبة لنا هي باقات دلالات وليس علاقات . وهذا ما يلاحظه أيضاً سوستـال[8] عندمـا يقول في معرض حديثه عن تعبير الأسطورة في لغة النهواتل ان الخـطاب الاسطوري الـذي تتشكل لغته من مجموعات كلمات يتألف من « كتل أو بالاحرى من خليات صور مثقلة بدلالات عاطفية أكثر منها فكرية» . وفي هذه الحالة أيضاً كان من الأجدى أن يتكلم الكاتب عن « التناظر » (isotopisme) أو عن « التماثل » . إن الأسطورة لا يمكن أن تصغر لتصبح لغة ، ولا أيضاً ، كما يحاول ليفي ـ شتروس أن يصور ذلك مجازياً ، إلى تناغم ، حتى وان كان موسيقياً . ذلك أن الأسطورة ليست تدويناً يترجم أو يحلل . إنها وجود دلالي مكون من مرموز ويحتوي شمولياً على معناه الخاص . ولكي يعبر سوستال عن هذه « الكثافة الدلالية » للأسـطورة والتي تحيط بخيوط الـدال من كل جانب ، فإنـه يستخدم استعارة الصدى أو قاعة المرايا التي تبث فيها الكلمة دلالات إضافية في كل الاتجاهات .

من المؤكد أننا لا ننكر النتائج الهامة التي توصل إليها ليفي ـ شتروس[9] بمقارنة المعادلات الشكلية الناتجة عن التزامن الأسطوري والتي تتيح له التحدث عن أمور إجتماعية متباينة تراوح بين ارتباط الـدواجـن بحيوانات أخرى و« التبادل العام في علاقات القرابة » .

ولكن إذا كانت الأسطورة تنحصر في النهاية ، أو يمكن أن تنحصر في نحـو شكلي صرف ، فإننا نستطيع بسهولة أن نرد على ليفي ـ شتروس بنقده لأولئك الذين « يغيّبون » الأسطورة لمصلحة تفسير طبيعي أو نفساني[10] . ونظرية ليفي ـ شتروس تغيّب بدورها ما هو أسطوري لمصلحة المنطق والرياضيات النوعية عندما يقول أننا سنكتشف ذات يوم « ان نفس المنطق يوجه التفكير الأسطوري والتفكير العلمي » وان «الإنسان قد فكـر دائماً بشكـل جيد»[11] . ولكن مـا يجب أن يهمنا هـو أنه إذا كـان الإنسان

---

(7) نفس المصدر والصفحة .

(8) سوستال ، كمصدر سابق ، ص 9 .

(9) ليفي شتروس ، المصدر الأخير ، ص 152 .

(10) نفسه ، ص 229 .

(11) نفسه ، ص 255 .

قد أجاد التفكير فعلاً فإنه لم يملأ رأسه بنفس الطريقة ، وان الطريقة التي يُملأ بها الرأس تؤثر على كيفية التفكير. . . نكرر القول : إن الأسطورة لا تترجم ، حتى في المنطق ، وإن كل جهد لترجمة الأسطورة ـ مثل كل جهد للانتقال من الدلالة إلى السيمياء ـ هو جهد للافقار . لقد قمنا بتأليف هذا الكتاب لا لنطالب بحق المساواة بين المخيلة والعقل ، بل للمطالبة باحقية تأثير ، أو على الأقل اسبقية الخيال واجهزته الرمزية والانموذجية والأسطورية على المعنى الأصلي وطرق التعبير عنه . ولقد أردنا أن نثبت أن ما هو عالمي في المخيلة ليس شكلاً طارئاً ، بل أساسياً .

من هذه النقطة نستطيع العودة إلى مفهوم البنية الذي اعتمدناه والذي يجب ألا يخلط مع الشكل البسيط الذي يبدو أن ليفي ـ شتروس ينحو إليه[12] . فليس الشكل هو الذي يفسر الأساس والبنية التحتية ، بل على العكس ان الدينامية النوعية للبنية هي التي تجعلنا نفهم الشكل . والبنى التي تحدثنا عنها هي ذرائعية صرفة ، وهي لا تستجيب أبداً لضرورة منطقية . ذلك أن البنية الانثروبولوجية لا تمت إلى البنية الصوتية إلا بقرابة الاسم[13] ، ولهذا نرى من الاصح استعمال كلمة « الشكل » في علم الأصوات وكلمة « بنية » لكل منهج ما زال في طور التأسيس . إن البنية هي شكل ولا شك ، ولكنه شكل ينطوي على دلالات نوعية بالاضافة إلى الأشياء التي يمكن قياسها أو حلها من خلال معادلة شكلية ـ لأنه ـ ولا ضير هنا في استعمال مفردات ليفي ـ شتروس ـ يوجد في هذا المضمار رموز (ليس «في علم الاجتماع» فقط) وكثير من الأشياء التي يمكن التعبير عنها رياضياً، «ولكن ليس هناك ما يؤكد أنها الأهم»[14] . ولا نتفق تماماً مع غورفيتش (Gurvitch) ، كما يفعل ليفي ـ شتروس ، في عدم ضرورة وجود علاقة بين مفهوم البنية الإجتماعية ومفهوم القياسة الرياضي ، بل نقول أنه لا توجد « معادلة » بين مفهوم بنية التخيل ، أي بنية الأسطورة ، والمسيرات الشكلية للمنطق وللرياضيات ، وخاصة « الكمية الموسعة » ، المترية وغير المترية[15] . من المؤكد أن الخيال ينمو في ميادين علم الهندسة الشكلية ، ولكن هذه الهندسة ، مثل النحو والبلاغة ، لا تشكل سوى إطار للخيال وليس بنية عملانية أو نموذجاً دينامياً وفعالاً . فإذا كانت الأسطورة لا تترجم ، ما حاجتها بالتالي إلى آلة للترجمة ؟ وما من « آلة للترجمة » قادرة أن تكون آلة لخلق الأساطير . فلكي يوجد

---

(12) نفسه ، ص 354 .

(13) Troubtzkoy, **Principes de phonologie,** Paris, 1949, P. 37, 48, 82.

(14) Lévi- Strauss, «Les Mathématiques de l'homme»,in **Bulletin inter -nationale des sciences sociales, vol. 6, N° 4.**

(15) Piaget, **Introduction à l'épistémologie génétique,** (3 vol) P.V.F. 1950, I.P. 77 - 80.

رمز، يجب أن تكون هناك مسيطرة حياتية. وهكذا فإن ما يميز البنية، في نظرنا، هو انها تتشكل وتنطلق في المسار الأنثروبولجي المحسوس الذي نشأت منه. البنية ليست شكلاً فارغاً، فهي مثقلة دائماً، خلف العلاقات والنحو، بوزن دلالي غير قابل للتصرف. ومن هنا تصبح أقرب إلى الأعراض أو التناذرات التي يحملها المرض، من كونها خاصية أو دالة (fonction). فإذا كان للدالة بعض المنفعة في مناهج اللغة أو الاقتصاد الشكلية الصرفة، أو في كل مناهج «المبادلات» بشكل عام، فإن هذه المنفعة تنعدم حين نريد تطبيق الرياضيات، حتى «الحديثة» منها، أو حتى المسماة مجازياً «نوعية»، على محتوى معاش، على محتوى «الاستعمال» الذي لا تشكل علاقاته الشكلية سوى قشرة خارجية[16]. إن هناك كثيراً من مواضيع علم الأحياء والعلوم الإنسانية التي يمكن إخراجها سريعاً من «الظلامية» دون أن نقضي على معناها بشكل عام. وفي حضارتنا التكنوقراطية والتحليلية نرى أن قيمة التبادل غالباً ما تحجب وتغلف قيمة الاستعمال. مرة أخرى نقول: لنكتف بتصنيف المتغيرات البنيوية لنظام دلالي، وبفهم هذا التصنيف، ثم بتحويل هذه المتغيرات من نظامها الدلالي، وليس بالعمل على وصفات مجردة للفئات. إن الميثولوجيا، مثل كثير من ميادين علم الحيوان، تركز على منهجية علاجية، أكثر من اهتمامها بالتناسل أو بالنظريات التطورية.

ربما كان من الأفضل أن ندع الخلافات الكلامية جانباً لنرى أن ليڤي ـ شتروس يتجاوز في الواقع الدقة الشكلانية التي دافع عنها في التطبيقات التي يقدمها لمنهجه الميثولوجي. ففي المخطط «المتزامن» للمواضيع الأسطورية، والذي يريده العالم الاثني شكلانياً وجامعاً «باقات» من العلاقات، تتسرب علاقات نوعية صرفة، مجتزأة وغير مترابطة: ففي دراسته «التزامنية» لأسطورة أوديب[17] تظهر رموز غير مترابطة تشوه الشكلانية البنيوية. حين نراه مثلاً يركز على العلاقة بين الضحية والقاتل، نحتج بأن الصفة المسخية للتنين أو للسفنكس لها من الأهمية ما يعادل العلاقة إن لم نقل يفوقها. وعندما يتحدث عن العاهات أو التشويه، نجده يحصر الموضوع بالعنصر الدلالي البحت لكل من «الأعرج» و«الأعسر» و«متورم الرجل»[18]. وإذا كانت أساطير بدء الخليقة عند قبائل الزوني توصله إلى بعض الاستنتاجات المنطقية، فإن ذلك لا يبرر القول أن هذه الأساطير «هي أصل كل تفكير

(16) P. Guiraud, **La Sémantique**, P. 68.

(17) Lévi- Strauss, **Structure des mythes**, p. 236.

(18) نفس المصدر، ص 245 وما يليها.

أسطوري »[19] . ولكن العمل الدؤوب الذي قام به ليفي ـ شتروس أوصله إلى تبيان التماثل الدلالي للتوأمين والزند والخنثى والزوجين والثالوث والمسيح العائد. هذا ما يدفعنا إلى أن نعتمد في دراسة الميثولوجيا عنصرين للتحليل : تعاقبي يتبع المسيرة التطورية للرواية ، وتزامني ذو إتجاهين : واحد يغوص داخل الأسطورة من خلال تكرار مقاطع ومجموعات العلاقات التي تركز عليها ، وآخر يقارنها مع أساطير أخرى مشابهة . كما نضيف إلى ذلك تحليل التناظر الرمزي والانموذجي الذي يمكنه وحده اعطاء المفتاح الدلالي للأسطورة ، والذي يمكنه وحده إيضاح تشكل « النواة الاسطورية » ومعناها . ذلك أن تكرار ومضاعفة وتثليث وتربيع المقاطع لا تختصر في مجرد « جواب سهل » يريد ليفي ـ شتروس اعطاءه لها : « للتكرار ، على حد قوله ، مهمة محددة هي جعل بنية الأسطورة جلية »[20] . ولكن هذا الشكل المسهب هو الذي يجب فهمه ، وذلك بالتحديد من خلال بنية أو مجموعة بنى ، والبنى التابعة « للنظام الليلي » ، مع مضاعفة الرموز وتكرار المقاطع لغايات لاتوقيتية ، هي التي تجلو ابعاد الأسطورة . والاسهاب في الأسطورة هو من نفس نوعية التكرار الإيقاعي في الموسيقى ، إنما لن نذهب بعيداً هنا في التصوير المجازي لقدرة الأسطورة على « الانفصال » عن الكلام بإدخال ايقاع لازمة في سياقه . إن للأسطورة نفس بنية الموسيقى . والفهم النوعي « لمعنى » الأسطورة ، كما توصل إليه الياد أو غريول[21] ، يأخذ بعين الاعتبار أولاً « شكل » الأسطورة « المورق » . .

إن الأسطورة تنطوي على بنية تزامنية لكونها تكراراً مستمراً لنشأة كون ، وبالتالي دواء ضد الزمن والموت ، ولكونها تحوي في ذاتها « مبدأ دفاع وصياغة تنقله للشعائر والطقوس »[22] . وليست البنية التزامنية سوى ما أسميناه « النظام الليلي » للصورة ، تشهد على ذلك أساطير البداية الكبرى في المكسيك القديمة أو عند قبائل المايا حيث الأسطورة عبارة عن تكرار إيقاعي للخلق ، مع تنويعات طفيفة . إن دور الأسطورة يتمثل في التكرار كما تفعل الموسيقى ، أكثر مما يتمثل في الرواية مثلما يفعل التاريخ . وفي الأسطورة لا يرتبط التزامن بالمضاعفة فقط كتلك التي تظهر في رموز التصغير ، بل أيضاً بالتكرار الزمني وبالبنى التركيبية . في الإطار البسيط والمتلاحق للخطاب الكلامي ، تضيف الأسطورة بُعد « الزمن العظيم » من خلال قدرتها التزامنية

(19) نفسه ، ص 248 .

(20) نفسه ، ص 254 .

(21) Eliade, **Images et symboles,** p.73; Griaule, **Masques dogons,** p.774.

(22) ليفي ـ شتروس ، المصدر الأخير ، ص 254 .

على التكرار . ونحن نريد أن نبرهن أن تكرار المقاطع الأسطورية له محتوى دلالي ، أي أن نوعية الرموز ضمن التزامن لها نفس أهمية العلاقة المكررة بين شخصيات الدراما . ذلك أن تزامن الأسطورة ليس مجرد لازمة : إنه موسيقى ، ولكن يضاف إليها معنى كلامي ؛ إنه تعزيم وتعويذ يخرجه الإيقاع الموسيقي من المعنى الكلامي العادي ويعطيه القدرة على « تغيير » العالم . إن دقائق هذه الدلالات هي التي سنحاول إضاءتها ، مستعينين بالدراسة القيمة التي قامت بها كومهير ـ سيلفان (S. Comhaire-Sylvain) والتي سبق وأشرنا إليها في بداية الكتاب الأول من دراستنا هذه[23] .

2 ـ أسطورة « أم الماء » : التعاكس والحميمية

لنبدأ بالسيناريو الفولكلوري الذي يشكل الجزء الأول من دراسة كومهير ـ سيلفان ، تاركين جانباً أخذ المؤلفة بمبدأ الإنتشار الثقافي (diffusionnisme) . فلو استطعنا أن نفسر ، كما تفعل خلاصة تلك الدراسة ، وجود الأسطورة الهايتية [نسبة إلى جزيرة هايتي] بمؤثرات إفريقية وفرنسية وحتى هندية ، فإنه من الصعب جداً أن نعلل بالاتصال المباشر أو غير المباشر وجوداً متوازياً لأسطورة واحدة في إفريقيا وأوروبا وعند الهنود الحمر . ويصبح من الأصعب أن نعتمد على الإنتشار الثقافي لتفسير وجودها في كاليدونيا الجديدة من خلال روايتين أسطوريتين. وبالرغم من هذا التحفظ فإننا نعتمد طريقة كومهير ـ سيلفان في التجميع والتقميش كأساس للبحث الميثولوجي . ويتعلق الأمر هنا بمجموعة من الحكايات والأساطير ، وبصورة خاصة بالحكاية الهايتية « أم الماء » التي يتلخص تعاقب أحداثها كما يلي : شابان ، فتاتان أو غلامان ، يرتكب أحدهما خطأ طفيفاً تكون نتيجته أن يهرب أو يطرد من مجتمعه البدائي . تلي ذلك رحلة يلتقي خلالها إمرأة عجوزاً تجعله يمر في مصاعب متتالية يجتازها بنجاح : إذلال ، طاعة عمياء ، أعمال تثير الاشمئزاز ، إلخ . في النهاية يحصل على مكافأة ثمينة تكون عبارة عن ثروات متأتية من أشياء سحرية أو من مجرد التلفظ بكلمات سحرية . وتتوالى الحكاية بتكرار متزامن ولكن متعاكس لنفس الأحداث التي يمر بها الشخص الآخر . ولكن هذا الأخير يتصرف بصورة سيئة خلال الاختبارات التي يتعرض لها ، مما يجعله يلتقي عقاباً بدل المكافأة.

عدا عن التزامن البنيوي لمسلسل الأحداث المعكوس ، نجد تكرارات عديدة داخل الحكاية نفسها : تكرار التجارب أولاً ، حيث تطلب العجوز من الفتاة أن

(23) S. Comhaire- Sylvain, **Les Contes hâtiens**, 2 vol.

« تحك لها ظهرها » المغطى بشفرات مصقولة الحد ، ثم تبصق في يد الفتاة ، وبعد ذلك تطلب منها أن تضرب الهر الذي أتى ليأكل طعامها السحري . وفي النهاية تملي عليها المحظورات العائدة لهبة البيض السحري . ونلاحظ أن عدد هذه البيضات ثلاثة تتحول أولاها إلى مرآة سحرية ، والثانية إلى عربة ، بينما يخرج من الثالثة فارس الأحلام .

في أسطورة « الشابان والمرأة العجوز » المعروفة عند قبائل الإيلا (L'éla) في فولتا العليا والتي يوردها ج. نيكولا[24] ، هناك مجموعتان متوازيتان من المصاعب التي تعترض الشابين. وهاتان المجموعتان تتشكلان بدورهما من اختبارات متشابهة جداً : يقضي الاختبار الأول بالتمييز بين ثمار الدباء القديمة والحديثة . والثاني ، الذي هو مجرد مضاعفة للأول ، يتمثل في التمييز بين الثمار الصالحة والمهترئة ، والثالث في « تفريغ المرحاض » ، والرابع في حفر تربة صلبة ، والخامس في نقل التراب ، إلخ . يسبق هذه الاختبارات سلسلة طويلة من التحضيرات التي تتكرر فيها باستمرار نداءات الأشياء والنبات والحيوان إلى الشاب لتشجيعه والاستنجاد به.

إذا كانت اسطورة الإيلا تقدم جدولاً متكاملاً بالتـزامن وتشعباتـه ، فإن نفس الموضوع الأسطوري ، حتى وان عرض بأبسط التعابير كما ينقله لنا غريـول[35] ، يعرض لنا ، إضافة إلى تشعب الأسطورة في اتجاهين يـأخذ كـلاً منهما واحـد من البطلين، تكرار طلبات المرأة العجوز: «طلبات» النار والطعام، كما يعرض مضاعفة الجزاء : الباب المفتوح أمام الصياد الطيب يوصد في وجه راعي الماعز الشرير ، ثم تقديم طبل « الأنـدومبولـو » هديـة إلى الصياد . هنـاك إذن وراء التعاقبيـة التعليمية لأحداث هذه الحكايات الأسـطورية تـزامن للعقبات والمكـافآت يـزيد من تـوضيح الإسهاب المتمثل في تكرار الحكاية من خلال الشابين . ولكن هل يجب أن يكتفي دارس الأساطير بهذه النتيجة الشكلية المتواضعة ؟ إذا كان كـل تلميح إلى صـلات القرابة في هذه المجموعة الأسطورية يجب أن يستبعد ، فذلك لكون الشابين همـا اخوان أحياناً وأحياناً أخرى لا يرتبطان بصلة قرابة ، وهما شابان في بعض الأحيان وفتاتان في أحيان أخرى . وفي بعض الحكايات تصدر كلمة « ارحل » عـن زوجة أب جائرة . وأحياناً عـن الإخوة الآخرين كما في حكاية كاليدونيا الجديدة ، وأحياناً أخرى عن « الشخص الذي أهين» والذي يبقى مغفلاً[26] . هذا ما يدفع بنا إلى البحث عن

(24) J. Nicolas, **Mythes et êtres mythiques de L'éla de la Haute- Volta,** P. 1370 sq.

(25) Griaule, **Masques dogons,** P. 702.

(26) Leenhardt, **Documents néo- calédoniens,** Institut d'ethnologie, Paris, 1926, P. 426.

البنى الحقيقية لهذه المجموعة الرمزية ، وذلك ليس من وجهة الشكل اللغوي ، بل من وجهة المحتوى الرمزي الذي يبدو واسع الغنى في كل الحالات المذكورة ، والذي ينم عن ثوابت جلية وعن تماسك تناظري واضح . والتناظر يتم هنا من خلال الإسهاب في الدلالات .

سوف ندع جانباً فكرة التناظر التوأمي التي تطرح نفسها بإلحاح كمحور تعاقب أحداث هذه الأسطورة ، وذلك لكون صفات الشابين متناقضة ولكون السعفة تعطى أحياناً لقابيل « الفلاح » وأحياناً لهابيل « الراعي »[27] . ولكن ما هو أكثر تعبيراً من كل ذلك ثبات شخصية المرأة العجوز ، « أم الماء » ، المرتبطة برمزية الماء الخيرة رغم الخشية منها . والنص الهايتي يبين بوضوح ازدواجية جنية الينابيع ، فهي متوحشة مفترسة حيناً ، وهي عجوز مجعدة الوجه محنية الظهر ولكن طيبة القلب حيناً آخر[28] . ووراء هذا المظهر المتداعي والمنفر إذن ، مظهر « السيدة العذراء المتنكرة بشكل عجوز » ، أو « العجوز التي التهمها جزئياً الغول ديمو »[29] ، ووراء مظاهر مذكرة أخرى قريبة من ملاحم القديس جوليان أو القديس كريستوف الغربية ، ووراء مظهر « الشيخ المثخن بالجراح » ، تظهر صورة « سيدنا »[30] . وفي حكايتي كاليدونيا الجديدة يكون البطل الرئيسي معذباً لأنه معاق أو لكون جسده مغطى بالبثور والدمامل مما يجعل منظره كريهاً أو مهملاً كما هي حال سندريلا أو الوحش في الحكاية الأوروبية الشهيرة « الجميلة والوحش » .

نجد أنفسنا هنا أمام اللبس الشائع في ميدان الخوارق بين الوكيل والمريض : فأحياناً يجد أيوب نفسه مجبراً على تحمل آلام مرضه ، وأحياناً على القديس جوليان أن يحمل المسيح المتنكر بشكل شخص مصاب بالبرص وان يعتني به . ولكن الدرس الأخلاقي واحد في الحالتين : شكل قشرة اللوز المنفر يخفي الثمرة الغالية كما في أسطورة مكسيكية قديمة[31] تروي كيف يتحول القزم الأبرص والمقرح الجلد « ناناواتزان » إلى الشمس الساطعة « كويتزالكواتل » بعد أن كابد أصناف العذاب بين الأشواك أو في المحرقة .

ان النسق السائد إذن في كل ميتولوجيا « أم الماء » هو نسق تعاكس القيم

(27) غريول ، مصدر سابق ، ص 703 .

(28) كومهير - سيلفان، مصدر سابق، ص 75 .

(29) نفسه ، ص 17 .

(30) نفسه ، ص 15 .

(31) سوستال ، مصدر سابق ، ص 19 .

بانقلاب الرموز . ولا يغيب عن ذلك انموذج الغوص في الماء أو الابتلاع سواء في نسخة هايتي أو بمبارا أو بورغونيا : فحيناً نجد الشاب الذي يتأمل رقصة الجنيات في قاع البئر يرتمي في المياه ويسبح حتى يبلغ « رأس الماء »[32] . وحيناً نرى جنيّ الماء « سندو » عند البمبارا يسحب الفتاة إلى أعماق مملكته ، بينما تروي نسخة كاليدونيا الجديدة ان شقيق « مينيجو » الأصغر يدخل في عمق الجبل الذي ينهار عليه[33] . اما تحويل الغطس إلى رحلة في الغابة فإنه يبدو لنا ـ بالرغم من الصفة الرمزية المميزة للرحلة إلى البعيد ـ اضعافاً لدلالة الأسطورة .

سوف نلتقي من جديد كل مجموعة الرموز التي وصفناها في القسم الذي يحمل عنوان « الهبوط والكأس » من هذا الكتاب . سنرى في البداية أن مسيرة التعاكس سوف تعمقها نوعية « الاختبارات » التي تفرضها عليها«أم الماء» . وليست صفة هذه الاختبارات الشكلية أو الأخلاقية (اذلال ، طاعة ، شفقة ، الخ .) هي التي تستوقفنا هنا ، بل دلالالتها المادية : فالمطلوب من البطل أن يغسل أو يحك ظهر العجوز « المغطى ببثور حادة وجارحة » ، أو أن يتلقى بصاقها ويتحمل مداعباتها ، أو أن «ينظف المرحاض». **هذا القبول بموقف سلبي سوف يتسبب بانعكاس الموقف**: بالمكافأة . وهذه المكافأة تتمثل مادياً بملامح نموذجية من صفات النظام الليلي . لقد بنت كومهير ـ سيلڤان[34] تصنيفها لهذه الحكايات على ثلاثة « أشكال » للجزاء نجدها متناظرة : الشكل الأول الذي تنتمي إليه الحكاية الهايتية يحصر المكافأة في « أشياء للكسر » ، والشكل الثاني في « أشياء تخرج من الفم » ، والشكل الثالث ، الذي يبدو لنا افقاراً دلالياً ، يجعل من المكافأة هدية عادية أو قدرة سحرية . ولكن ما يهمنا هنا أيضاً أكثر من هذه « الأشكال » هو التناظر الذي ينم عن أساس واحد. فعلى سبيل المثال ، ليست قضية « الكسر » هي المهمة في مكافآت الشكل الأول ، وإنما المهم أن جميع الأشياء السحرية هي أشياء **صغيرة** وانها **حاويات** بشكل عام : جوز ، بيض ، دباء ، سلة ، يقطين . وأكثر من ذلك فإن الملامح الدلالية المتماثلة في رمزية الحاوي المصغر موجودة في كل المجموعة الأسطورية للشكل الأول . والصفة الأولى هي **دمج الحاويات** . ففي حكاية كاليدونيا الجديدة يثق « أخ تاو الأصغر » بجدة جوزات الهند السحرية التي تخرج منها امرأتان رائعتا الجمال ، وهذه الجوزات موجودة بدورها داخل زورق مصنوع من جذع شجرة ، وتحدث المعجزة في وقت

---

(32) نفسه ، ص 24 ، و71 .

(33) لينهارت ، مصدر سابق ، ص 423 .

(34) كومهير ـ سيلڤان ، مصدر سابق ، ص 7 .

يوجد فيه الزورق « في وسط المياه » . وفي حكاية هاوسا (Hausa) تأمر العجوز الشاب قائلة : « افتح هذا الوعاء الكبير في جسدي وخذ منه ثلاث بيضات » ، ثم تضيف على أثر ذلك معطية بوضوح مفتاح الأسطورة : « يجب أن تكسرها عندما يتوقف الصدى : اكسرها »[35] . إن هذا الإيعاز بقلب النظام العام بالصدى أو حتى بالدجاجات ذاتها ، كما في حكاية هايتي ، يبدو مشكلاً لدلالة الأسطورة العميقة . إضافة إلى ذلك فإن دراسة التزامن غالباً ما تبين لنا أن هذا الإيعاز بكسر البيضة يتساوق مع الحدث الذي كان سبباً لبداية المغامرة الأسطورة : ففي كثير من الحكايات يطرد الولد لأنه كسر إناء (حكاية جمايكا وباهاما والبمبارا)[36] ، وفي حكايات أخرى لأنه فقد إناء وهو يغسله في النهر (هايتي) . نرى إذن أن النفي المزدوج يرتبط هنا مرة أخرى مع مضاعفة الموقف المتزامن .

وموضوع الحاوي سوف يلعب بصورة متبادلة ، كما سبق أن لاحظنا ، مع تخيلات **المحتوى** ، وخاصة مع **التخيلات الغذائية** . ان كثيراً من نسخ الأسطورة الهندية (الزوني ، المكسيك) أو الأوروبية (كتالونيا) تتحدث عن سبب غريب لبدء المرحلة : يعاقب البطل لأنه فقد حاوياً غذائياً أثناء غسله في جدول الماء[37] . وفي نسخة جمهورية الدومينيكان ، كما في نسخ كتالونيا والشيلي ، كان الغلام مكلفاً بغسل أحشاء حيوان يجدها فيما بعد بطريقة سحرية . وفي نسخ المكسيك والزوني تقدم الأسطورة بصراحة مجموعة كبيرة من رموز « الحاوي ـ المحتوى » الغذائية والمرتبطة بفكرة التعاكس بين الشيء المفقود والشيء المنشود ، وبفكرة تغير القصد لغايات أخلاقية : « بنت تغسل معدة عجل مقتول . تأتي سمكة وتخطف المعدة . تصرخ البنت . يسألها رجل عن سبب بكائها فتخبره . يقول لها الرجل : ادخلي إلى هذا المنزل حيث تجدين طفلاً . اقتليه وخذي معدته . . . عندما ترى الطفل لا تقدر أن تقتله » . هذه التخيلات الغذائية المرتبطة برمزية الحاويات موجودة بأشكال مختلفة من خلال موضوعات « المطبخ العجائبي » : في نسخة هايتي أرز يتكاثر سحرياً في القدر ، وفي نسخة الدوغون تطلب العجوز لحماً تأكله[38] . لم يغب هذا الموضوع الغذائي عن لينهارت[39] الذي يركز على نهاية الأسطورة حيث نجد « شقيق تاو

(35) نفس المصدر ، ص 31 .

(36) نفسه ، ص 34 .

(37) نفسه ، ص 16 ، 22 .

(38) كومهير ـ سيلڤان ، مصدر سابق ، ص 2 ـ 3 .

(39) لينهاردت ، مصدر سابق ، ص 428 .

الأصغر » مسجوناً مع نسائه في حفرة ينقذه منها القريدس فيجمع المؤن ثم يقتل الأخ البكر الخبيث « ويقدمه إلى القريدس مع وجبة من الخضار » .

يبدو لنا هذا الموضوع الغذائي متناظراً مع كل التلميحات الفمية التي تحتملها مجموعة « أم الماء » الأسطورية . في نسخة الهاوسا مثلاً يكون جسم العجوز « مغطى بالأفواه »[40] ، وعند الإيلا يتمثل أول اختبار تفرضه العجوز على البطل في « ان يتلقى أنيابها في يديه »[41] . يتردد هذا التركيز على الفم بكثرة في « الشكل الثاني » من الأسطورة حيث تخرج المكافآت والعقوبات من الفم ، كما في حكاية « الجنيات » عند شارل بيرول. ولكن الأشياء التي تمثل العقوبة هي زواحف أو ضفادع أو أفاع أو براز ، بينما تتمثل المكافآة بـ « تقيؤ » للثروات : ماشية ، ذهب ، أحجار كريمة ، قطع نقود ، ملابس فاخرة احتفظت قصة سندريلا الغربية[42] (والتي تنتمي إلى الشكل الثالث حسب تصنيف كومهير ـ سيلڤان) بآثار منها في تحول ثيابها البالية إلى ملابس الأمراء . كل هذه الثروات تخرج من الفم . وفي بعض النسخ ، كما عند الإيلا أو الكاناك ، يرمز إلى تلك الثروات بامرأتين جميلتين يتزوج منهما البطل ، بينما يتمثل العقاب بنساء معاقات ليس لهن سوى عين واحدة ، أو فتحة أنف أو أذن واحدة ، أو ذراع واحد . . . [43] .

هكذا نرى انه خلف الصورة التعاقبية والعلاقات التزامنية لمجموعة « أم الماء » الأسطورية ، تمثل هذه الأخيرة مظهراً لتماثل انموذجات وأنساق ورموز **التعاكس والحميمية** : موضوع الأم والماء ، نسق الغوص لاستعادة القيم ، رموز دمج وتصغير الحاويات ، ترابط الحاويات والمحتويات الغذائية . كل هذا يجعل من تلك المجموعة الأسطورية تجسيداً **للبنى الصوفية** للمخيلة . وإحدى الثوابت الجميلة لهذا التشاكل هي تبيان الصفة المادية لتلك البنى وأهمية الدلالة إلى جانب الأشكال النحوية للأسطورة .

3 ـ التباس الأسطورة

حول المجموعة الثانية من الحكايات التي قامت بجمعها كومهير ـ سيلڤان والتي

---

(40) كومهير ـ سيلڤان ، ص 36 .
(41) ج . نيكولا ، المصدر السابق ، ص 1376 .
(42) كومهير ـ سيلڤان ، ص 13 ، 20 ، 43 .
(43) ج . نيكولا ، ص 1382 .

نطلق عليها تعميماً اسم الحكاية الهايتية التي تعطي اسمها للمجموعة الأولى : « دومنجاج » (Domangage) ، سوف نرى أن تناظر « البنى التركيبية » ودلالات دراما السقوط والخلاص من خلال وسيط تلعب دوراً أكبر من دور « البنى الصوفية » للتخيل . والتصنيف الذي تقوم به دارسة الأساطير لتلك المجموعات من الحكايات يعبر أيضاً عن التوجه العميق لدلالة « النظام الليلي » للصورة ، الا وهو التلطيف .

يمكن أن يلخص تعاقب أحداث هذه المجموعة بما يلي : البطل الرئيسي ، الذي هو غالباً من نوع « الخطيب الصعب »[44] ، يرتبط، بالزواج عادة ، بوحش متنكر وينطلق في رحلة مع هذا الأخير . ولكن منقذاً مصحوباً بحيوان سحري يسهر عليه ويحميه خلال رحلته . وبالرغم من اعتداءات الوحش وملاحقاته ، يعود البطل في النهاية إلى بلاده سليماً معافى بعد أن يُهزم الوحش أو يهرب[45] . اما تزامنية الأسطورة فإنها تضع في الواجهة موضوع **المنقذ** الذي يتردد في حكايات هايتي وحكايات قبائل المالنكي في السنغال وغينيا وعند قوزاق زابوروفيا[46]. في البداية يتوصل الأخ الأصغر بمساعدة الحصان السحري إلى تخليص أخته من الوحش بعد أن يخدع الديك الشرير المولج بحراستها . بعد ذلك يصلان إلى بلاد « الرجال فقط » حيث يلتقيان بعاشق قديم هو بحار في أغلب الحالات ، وبعد أن ينجح هذا الأخير في ابطال سحر جرس الحراسة ، يعبر مع الفتاة إلى ضفة الماء الأخرى ثم يقتل الوحش ويتزوج من الفتاة التي أنقذها . وإذا ما قارنا حكاية « دومنجاج » بنسخة هايتية أخرى هي « خروف » (Mouton) ، نجد أن دور المنقذ يعطى لـ « خروف » الذي ينتصر في النهاية على « أفعوان » . التزامن يركز إذن على الناحية الانقاذية .

ولكن مجمل دلالات رموز هذه المجموعة الأسطورية ترتبط بالدراما ، ان لم يكن من خلال آلام مخلص ، فعلى الأقل بقصة مخلص متحالف مع الخير ضد شر متوحش وحيواني . الدلالة إذن طباقية في البداية . لقد سبق أن أشرنا إلى كل الرمزية الحيوانية المستخدمة لتصوير الخصم : السعلاء ، الغول ، الغول الذئبي ، الساحرة ، عروس البحر . وفي الروايات القريبة من الحكايات الهايتية : « الحنش » ، « الظريف » ، « خروف » أو « رازكويس ماكاك » ، يكون الخصم ثعباناً ، حنشاً أو بواء ، صلاً أو أصلة ، الخ[47] . وفي كل ذلك نتعرف إلى الوحش **المفترس** أو

(44) كومهير ـ سيلفان ، ص 51 ، 144 .
(45) نفسه ، ص 209 وما يليها .
(46) نفسه ، ص 217 .
(47) نفسه ، ص 236 ، 239 ، 248 .

المبتلع . ولكن كومهير ـ سيلڤان تركز في تصنيفها على التوجه التلطيفي لهذه الرمزية كما سبق لنا تبيانه بخصوص الحصان بايار أو القديس كريستوف المتمثل برأس حصان . وفي الواقع فإن الوحش يمكن أن يظهر بواحد من ثلاثة « أشكال » . في الشكل الأول ينوي الوحش افتراس شريكه ، وهنا تظهر حالتان : اما انه يجب انتظار الهجوم المباشر للوحش ، واما يكتشف الشريك ما يدبر له ويهرب . والشكل الثاني ينم عن ضعف في النوايا الشريرة للزوج الوحشي الذي لا يكشف عن مراميه السيئة ، بل يهرب عندما تفتضح طبيعته . اما في الشكل الثالث فإننا نشهد عملية انقلاب دلالي للمعنى مع الحفاظ على الشكل النحوي : لقد كان للوحش نوايا حسنة ، ولكن زوال بعض الموانع يجعله يهرب . في هذه العملية التلطيفية تصبح محظورات وممنوعات الشكل الثالث ، والتي تدور بشكل عام حول عقدة المشاهدة مع منع النظر ومنع التلفظ بالاسم ومنع الإساءة الخ[48] ، يصبح كل ذلك تلطيفات للمراقب ، مساعد الوحش ، مثل الديك والجرس السحريين اللذين يراقبان الزوجة في الحكاية الهايتية « دومنجاج »[49] . ومن الملفت للنظر في كثير من الحكايات (تسع حسب احصاء كومهير ـ سيلڤان) ان يكون المساعد الشرير حطاباً يقطع أغصان الشجرة السحرية التي ينقذ نموها الزوج البشري المسكين[50] .

وشخصية الخصم الوحشي هي في الحقيقة منقذ أكثر مما هي زوج . لقد سبق أن أشرنا إلى الدور الأساسي للأخ الأصغر المنقذ ، للمنقذ المصغر في حكايات مجموعة « دومنجاج » . وعلينا أن نركز هنا على حلفاء هذا المنقذ : في كثير من الحالات أيضاً نجد حيواناً يستخدم كوسيلة انتقال للمنقذ وأخته (حصان في إحدى عشرة حالة)[51] ، أو يلعب دور الرسول (طيور في ثلاث عشرة حالة) . وفي سبع من الحالات يكون الحصان مستشاراً مخلصاً . وأخيراً نجد في كثير من الروايات الافريقية أن الكلب هو الذي يتعرض لقلب المعنى الدلالي فيصبح مساعداً أو حتى تجسيداً للمنقذ في وجه مجموعة حطابي الشيطان[52] . ومن المفيد أيضاً أن نلاحظ ارتباط صورة الكلب الملطف ، والذي هو في الأصل حيوان عاض ، مع عدوانية

---

(48) نفسه ، ص 85 ، 116 ، 129 ، 201 .
(49) نفسه ، ص 209 .
(50) نفسه ، ص 30 ، 67 ، 178 .
(51) نفسه ، ص 248 .
(52) نفسه ، ص 171 ، 172 ، 175 .

الحطابين . نستطيع أيضاً تتبع النسق الشيطاني للتمزيق : فحيناً ، كما هي الحال في الانموذج الزراعي التقليدي ، تمزق الضحية البريئة ثم يعاد تجميع أجزائها وتعود إلى الحياة (حكاية ترينيداد) ، وحيناً يضحى بالكلب ذاته ، وحيناً آخر تقوم الكلاب بتمزيق وافتراس المخلوق الشيطاني[53] . هنا أيضاً نجد تحولاً تلطيفياً لقيم الافتراس .

هكذا يتقابل وجهاً لوجه وحش حيواني محاط بمعاونيه ومنقذ تتبعه وتساعده حيوانات ملطفة ، وهكذا يصبح سيناريو الأسطورة عبارة عن سيناريو ملحمي للرحلة المزدوجة التي تفترض ذهاباً هو في الغالب هبوط، وعودة ظافرة إلى حدّ ما، على شكل هروب . وفي أغلب الأحيان تتحدد العودة بانكشاف الشر ، بانكشاف طبيعة الزوج من خلال التعرض للمحرّمات . وليست المرحلة الأولى من الرحلة في أغلب الأحيان سوى رحلة زواج عادية أو حتى نزهة عادية كما في حكاية « خروف » الهايتية . وفي مجمل الحالات (37 حالة) ينتج الزواج والرحلة التي تليه عن خطأ بسيط يرتكبه الزوج البشري الذي هو عادة من صنف « الخطيب الصعب » الذي لا يرضى بالزواج إلا من مخلوق يحقق له الغنى والثروة . وفي حكايات وأساطير مجموعة « خروف » و« أفعوان » تستبدل الرحلة بفترة الابتلاع المشؤوم[54] . ويأخذ انكشاف الوحش مكاناً بارزاً في مسيرة الأحداث ، فأحياناً تنكشف طبيعته خلال تحوله من شكل لآخر ، وأحياناً يظهر منه دون انتباه عنصر انمساخي : رجل حديدية ، قدم ظلفاء ، شهية سعلاء ، الخ . وفي أغلب الحالات يفشى سره (53 حالة) ، أو يعترف بحقيقته (9 حالات) قبل أن ينكشف أمره نهائياً . ولكن ذلك يحدث في حالات نموذجية من خلال اختبار ، كأن يوخز الزوج الخارق بدبوس لمعرفة ما إذا كان دمه بشرياً أم لا ، أو كأن تكتشف بالصدفة غرفة سرية تحبس فيها ضحاياه السابقة . وفي هذه الحالة الأخيرة التي تظهر في حكاية « اللحية الزرقاء » الغربية تلعب العدادة الشائعة في المنهج الدوري « للنظام الليلي » دوراً مهماً : فذو اللحية الزرقاء له سبع نساء ، «تتخلص منهن ثلاث أخوات يهربن» على حصان سحري «ذي سبعة ألوان»[55] . والغول ينام سبعة أيام ويستيقظ سبعة أيام ، وفي قصره سبع قاعات بسبعة مفاتيح ، وفيها سبع بنات ، كما في الروايات المغربية والبربرية[56] . هذه « الغرف السرية »

---

(53) نفسه ، ص 64 ، 173 ، 177 .

(54) نفسه ، ص 51 ، 144 ، 217 ، 220 ، 248 .

(55) نفسه ، ص 52 .

(56) نفسه ، ص 57 .

ذات الرمزية التعدادية ، « المليئة بالهياكل العظمية » أو بالجثث ، لها علاقات مباشرة مع بلاد « الرجال الوحيدين » أو « النساء الوحيدات » أو بلاد الأموات التي تتحدث عنها حكاية « دومنجاج » .

وأخيراً فإن نسق العودة ونسق الهروب يولدان مجموعة من الرموز المعبرة عن الخلفيات الأخروية للمجموعة الأسطورية التي نحن بصددها . وفي البداية هناك الخطط الموضوعة لإعاقة الزوج الخارق في ملاحقته للهارب : عوائق توضع وأشياء ترمى في الطريق ، طعام يرمى للديك الحارس أو للوحش ذاته . ولكن ما يشكل رابطاً مباشراً بين هذه المجموعة ومجموعة « أم الماء » فهو مكان الاختباء ، الملجأ الحميمي والمصغر في أغلب الأحيان . في بعض المرات يتنكر الهاربون للافلات من ملاحقيهم (8 حالات) ، مرات أخرى يستخدمون الحاويات كمركبات يهربون فيها : خيزران مجوف ، برميل السكر ، عربة سحرية ، سلة ، بطن حيوان مسعف ، قارب سحري[57] . وأحياناً أخرى يأتي النسق التطوري ليقترن بالأسطورة من خلال صورة الشجرة التي تنمو بسرعة عجيبة لتنقذ الهاربين من هذا العالم السفلي (15 حالة) ، شجرة مشمش عادية تتحول سريعاً إلى شجرة حميرة هائلة[58] .

نجد إذن في مجموعة « دومنجاج » الأسطورية ونسخها المعدلة تماثلاً دلالياً مميزاً يدخلها ضمن النمط الدوري « للنظام الليلي » للصورة . مجابهة بين مبدأين : يتمثل أحدهما في الحيوان الشيطاني ، والآخر في الولد المنقذ ، موضوع الزواج المرتبط برحلة الذهاب والإياب ، رموز تعدادية ، رمزية الشجرة . ان كل العناصر الدلالية لهذه الأسطورة يمكن أن تصنف ضمن فئات « البنى التركيبية » ، سواء كانت دورية أو مسيحانية .

4 ـ خلاصة

نرى إذن أن مجموعتي «أم الماء» و « دومنجاج » الأسطوريتين تتصنفان تلقائياً ضمن اثنتين من بنى « النظام الليلي » للصورة : **الصوفية والتركيبية** ، مع الإشارة إلى أن هذه الأخيرة ، كما يتبين من اسمها ، لا تخلو من عناصر نهارية معاكسة . ذلك أن الأسطورة مخلوق خلاسي يصدر عن الكلام وعن الرمز في نفس الوقت . انها ادخال لتسلسل الرواية في عالم الدلالة المتعدد الأبعاد وغير المتسلسل . وهكذا تكون على

---

(57) نفسه ، ص 51 ، 124 ، 159 .

(58) نفسه ، ص 30 ، 178 ،

مسافة متساوية بين الملحمة (Epos) ، خزان الأساطير التي تستخرجها الاهتمامات الوضعية للبحوث الأثرية ، وبين اللغة (Logos) التي تترابط فيها علاقات وضعية . وإذا كنا نعتقد مع ليڤي ـ شتروس ان « المفردات أقل أهمية من البنية » لكون الأسطورة لا تخان إذا ما ترجمت ، أي انها ليست بحاجة إلى الترجمة مما يقلل من ارتباطها اللغوي ، فإننا لا نوافق علي ان « للشكل الأسطوري أفضلية على محتوى الحكاية »[59] . فكما قلنا سابقاً ، ليس الشكل هو البنية ، وفي الأسطورة يستطيع تجانس نوعي ان يجمع كوكبات من الصور والرموز . ان القيمة الدلالية لعبارة واحدة تكشف معنى مجموعة الأحداث المتعاقبة والعلاقات المتزامنة ، ومجرد نبرة « نهارية » هجومية تدخل في مجموعة « دومنجاج » ، أو مجرد تذكير ببنى الفرز والفصل يجعل من الهروب امام الوحش ضرورة معنوية وحياتية ، ومن اكتشاف الحقيقة الوحشية للزوج عمل خير وبطولة . اما إذا حصل تركيز على بنى صوفية ، على « الحميمية » والصفات السمكية للشريك ، فذلك يجعل الهروب من الوحش شؤماً واكتشاف الصفة الوحشية اعتداء على قدسية المحرمات . لقد بقي الشكل واحداً في الحالتين ، ولكن المعنى تغير بكامله مع تغير النبرة البنيوية . وإذا ما استطعنا تحويل الأساطير والعقد إلى « نماذج » بسيطة لوجدنا أن هذه النماذج ليست علاقات وظيفية وإنما هي بنى دلالية وتصويرية . لذلك يصبح من الصعب جداً أن نفصل شكلاً من أشكال السلوك البشري عن بناه القصدية العميقة .

تبدو الأسطورة دائماً كمحاولات لموافقة تعاقبية الكلام مع تزامنية الدمج الرمزي أو المواجهات الفرزية . والبنية الأساسية ـ البنية التحتية ـ لكل أسطورة هي إذن بنية تركيبية تحاول ان تنظم في زمنية الخطاب لازمنية الرموز . هذا ما يجعل الأسطورة تبدو دائماً بجانب الكلام والملحمة كميدان لا يخضع لعقلانية الخطاب . هذه اللامعقولية التي تميز الأسطورة ، والحلم أيضاً ، لا تتوضح إلا بالتحديد التضافري لحوافزها التفسيرية . وهذه الحوافز لا « تورَّق » بل هي متشابكة ، كما أن القوة التي تجمّع الأساطير ضمن « أسراب » هي قوة صعبة التحديد . الأسطورة هي خلاصة ، « تأليف » ، ومن هنا كانت « متسلطة » لكونها تجمع في داخلها أكبر قدر من المعاني الممكنة . من هنا أيضاً كان من العبث « شرح » أسطورة وتحويلها إلى لغة سيميائية صرفة . ان أكثر ما يمكننا فعله أن نصنف البنى المشكلة للأسطورة ، تلك

---

(59) ليڤي ـ شتروس ، المصدر الأخير ، ص 225 .

« القوالب الحسية التي تنتج تعددية متحركة من الحالات »[60] .

الدلالة متسلطة إذن في الأسطورة كما في الرمز البسيط . والأسطورة التي هي خطاب مزيف ، هي أيضاً سرب دلالي تنتظمه البنى الدورية . مرة أخرى نلاحظ أن « المعنى المجازي » ، أي الدلالة ، هو مثقل بالمعنى - بالمعاني - الحقيقي وليس العكس . وما من مكان كالأسطورة نرى فيه كيف يتكسر الجهد السيميائي والنحوي للخطاب على تنويعات الدلالة لأن استقرار الانموذجات والرموز يقاوم الخطاب الكلامي .

من المؤكد ان الأسطورة ، بتعاقبيتها الاستطرادية ، هي أقل ازدواجية من الرمز البسيط ، فهي تنم عن مظهر تعقلن ملحمي أو منطقي . هذا ما أشار إليه ليفي - شتروس[61] عندما برهن ان الأسطورة لا تتوافق بشكل تام مع الرمزية الملموسة للطقوس وان هناك فرقاً تماثلياً بين الطقوسي والأسطوري . يقدم لنا لويس دومون في دراسته الأثنية عن وحش تاراسكا وسيرة القديسة مارتا مثلاً جميلاً عن هذا الفرق . فبعد أن يحلل احتفال عيد العنصرة في مدينة تاراسكون (Tarascon) الفرنسية والذي يطوف فيه المحتفلون حاملين تمثالاً للوحش المخيف والخير في نفس الوقت ، ينتقل إلى استعراض مختلف روايات العصر الوسيط الأسطورية والتي تتحدث عن هذا الموضوع[62] ، ثم يصل في النهاية إلى استنتاج ان هناك توسعاً استطرادياً في رواية السيرة لا يوجد في شعار زياح العنصرة . والتاراسكا الطقوسية « تجمع في ذاتها الخير والشر » ، في حين ان السيرة « تضاعف » المحتوى وان « التناقض يتمثل في مجابهة شخصيتين : الوحش الذي لا يحتفظ إلا بمظهره الشرير ، والقديسة التي تمثل المظهر الخير »[63] . هذا من الناحية التعاقبية . اما من الناحية التزامنية فإن السيرة تدخل « علاقة سببية : اذ تتدخل القديسة بسبب الدمار ولكي تضع نهاية له »[64] . يبين لنا هذا المثل أن الأسطورة بالنسبة لرمزية الشيء الطقوسي هي على درب التعقلن . يبقى ان الأسطورة ، حتى وهي تتمثل التعاقبية السببية للغة أو علاقة الأسبقية للملحمة ، ليست في تزامنيتها « ما قبل المنطقية » سوى تنسيق للرموز ، وليس تسلسلها الا سطحياً .

---

(60) نفس المصدر والصفحة .

(61) L. Dumont, **La Tarasque,** Gallimard, Paris, 1951, P. 25- 117.

(62) نفس المصدر ، ص 139 - 170 .

(63) نفسه ، ص 223 .

(64) نفسه ، ص 225 .

ان تعاقبية الأسطورة هي المظهر العام الذي يدخله ضمن النوع الروائي ، بينما تشكل تزامنيتها إشارة تدل على الأفكار الرئيسية ، ولكن التناظر يبقى في نهاية الأمر الميزة الأساسية للأسطورة أو للحكاية ويسمح بتشخيص بنيتها . وإذا شئنا تحديد هذه المنهجية الميتولوجية ، فعلينا ، إلى جانب البنى الثابتة والانموذجية ، ان ندرس ، كما فعل سوستال بخصوص الميتولوجيا المكسيكية ، العوامل الجغرافية والتاريخية التي يمكن أن تحول الانموذج إلى رمز[65] . وهكذا يكون علينا ان نعود إلى عدة مستويات لكي نسترجع المعنى المتعدد للأسطورة : المستوى السيميائي والنحوي ، كما يريد ليفي ـ شتروس ، حيث نستطيع إيجاد « المعنى » التعاقبي للحكاية على درب اللغة التعليمية للخرافة أو التفسيرية للسيرة أو الحكاية الشعبية ، والمستوى التزامني الذي يدلنا على التكرارات التي تسود في الأسطورة ، ومستوى التناظر الذي يعطينا تشخيصاً لتوجه « أسراب » الصور ، وأخيراً ، كما يريد سوستال أوبيغنايول ، المعطيات الجغرافية والتاريخية التي تكشف نقاط انعطاف الأسطورة وابتدادها أو اقترابها من التمحور الانموذجي .

مهما يكن من أمر فإن الأسطورة ، بصفتها المزدوجة الاستطرادية والاسهابية ، تنطوي على بنى تركيبية : « نحن نعلم ان كل أسطورة هي تفتيش عن الزمن المفقود »[66] . تفتيش عن الزمن المفقود ، ولكنها أيضاً جهد يهدف إلى المصالحة مع زمن ملطف ومع الموت المهزوم أو المتحول إلى مغامرة فردوسية . هكذا يبدو لنا المعنى النهائي لكل الأساطير الكبرى .

---

(65) سوستال ، المصدر السابق ، ص 63 ـ 65 .

(66) ليفي ـ شتروس، المصدر الأخير ، ص 225 .

خاتمة

نصل إلى نهاية هذا الكتاب الذي افتتحناه بملاحظة حول فقدان الخيال لقيمته الثقافية في الفكر الغربي الرسمي . وننهيه بملاحظة حول فقدان قيمة علم البيان . قد يعتقد البعض اننا خصصنا كتاباً كبيراً لـ « سيد الخداع والتزييف » » . ولقد لاحظنا باستمرار أن رد الاعتبار للخيال يستتبع أن نأخذ بعين الاعتبار الميتولوجيا والسحر والعدادة والأحياء الفلكية والخيمياء والمقارنة والفكر ما قبل المنطقي وأخيراً علم البيان . ألا يكون كل ذلك تحويلاً للتفكير نحو « غمائم » لا طائل منها ؟ نجيب أن من هذه الغيوم تهطل الأمطار المخصبة وتنشأ العواصف المدمرة ، وان حجب الشمس يتطلب في النهاية طاقة هائلة . ولكن هذا الجواب ما زال يسير في الخط المجازي . يكون أفضل لو قلنا أن هذا « الخداع والتزييف » الخيالي بدا لنا خلال هذه الدراسة أكثر شيوعاً وأكثر عالمية في الفكر البشري من « الحقائق » الهشة والمحددة بمجال ضيق في الزمان والمكان ، تلك « الحقائق » المخبرية التي تنتج عن كبت عقلاني ومعاد لما هو قديم تتميز به حضارتنا المعاصرة . نستطيع إذن على الأقل أن نعتبر هذه الانموذجية العامة كفهرس عام لشطط « مجنون البيت » ، كمتحف خيالي للصور ، أي لأحلام البشر وهذيانهم . ان لكل إنسان حرية اختيار أسلوب للحقيقة . أما نحن ، فإننا نرفض استلاب أي جزء من ارثنا العالمي . لقد ظهر لنا أن الحقائق الفتية التي درستها مباحث العلوم تتنازع وتبلى . فلماذا نهمل « الخداع » إذن عندما يبدو وكأنه الشيء الوحيد المشترك بين البشر ؟ وخاصة إذا كانت هذه المشاركة التي تحدث من خلال نظام معين تكشف حقيقة ما ؟ ألا يجب على التوجه الإنساني الحقيقي أن يتكفل بكل ما يعجب الناس دون قواعد ، أو بكل ماله قيمة عالمية حتى من دون سبب؟ أن إحدى

القناعات التي تصل إليها دراستنا هي أنه يجب علينا، عندما يتعلق الأمر بالفهم الانثروبولوجي ، مراجعة تعريفاتنا الصارمة للحقيقة . وهنا ، أكثر من أي مكان آخر ، يجب ألا نأخذ رغبتنا الخاصة بالموضوعية المتحضرة على انها حقيقة الظاهرة البشرية . في هذا الميدان يبدو لنا « الكذب الحياتي » أكثر قيمة وحقيقة من الحقائق المميتة . وأفضل من أن نعمم اعتباطياً حقائق ومناهج ليست لها قيمة واقعية الا بعد تحليل نفسي موضوعي ودقيق وغير ممكن التطبيق على شخص مفكر ، وليست بعد التوصل إليها أكثر فائدة أو يقيناً ، أفضل من ذلك أن نحاول من خلال مناهج ملائمة مقاربة هذا الحدث المستهجن والعبثي من الناحية الموضوعية والذي يظهر في « التلطيف الوهمي » ويبدو أساسياً في الظاهرة البشرية . هذه الظاهرة البشرية لا يجب ان تستلب من هذا العلم أو ذاك ، المتخصص في حقيقة ضيقة ، بل يجب أن تضاء بتساؤلات الانثروبولوجيا كلها ، لانها تبدو ، ظهرت ، كما وراءٍ للشيء بالقوة وبالفعل . هذا ما حاولنا ، بوسائلنا المتواضعة ، ان نبينه في هذا الكتاب الذي لا يطمح أن يكون سوى مقدمة لدراسات أكثر تحديداً .

ولكن حان الوقت لنتحدث عن نزوع البعض إلى تجريد الإنسان من « شعوذاته » . نتساءل نحن بدورنا عن أي نظام أسطوري يعتمدون في محاولتهم تلك . ان إحدى علامات عصرنا أن هناك ، سواء في نظام التجريد السيميائي أو الموضوعي ، التباساً كبيراً بين الأسطورة والشعوذة . وعصرنا هذا ، الذي يفرق بين الأسطورة والروحانيات ، يجد نفسه محكوماً بنظام الطباق وبالتالي بكل نوازع التضخيم والمبالغة . ولكن كثيراً من الدلالات تشير إلى أن هذا النهج الانموذجي سيتغير عما قريب . فحضارتنا العقلانية وتمجيدها للموضوعية وللتخلي عن الروحانيات تجد نفسها مغمورة بجزر الذاتية المكبوتة وبالحنين إلى اللاعقلانية . هناك مطالبة ملحة بحقوق كاملة للخيال تطل برأسها من خلال ظواهر عديدة كانتشار الذهان أو الادمان على الكحول والمخدرات أو انتشار موسيقى الجاز أو « الصرعات » الغريبة ، أو كانتشار مذاهب لاعقلانية ، أو التحمس للفن في أقصى مظاهره وأشكاله[1] . في خضم هذا التزمت العقلاني وتلك الحملة على ما هو أسطوري ، ترتد الطاقة التخيلية على الموضوعانية بجدلية انتقامية . ان الموضوعية و« العلم » والمادية والتفسيرات الحتمية والوضعية تلتقي مع أكثر مواصفات الأسطورة خصوصية : تسلطها وانغلاقها امام امثولات تغير الأشياء . لقد أصبحت الموضوعية ، بشكل

(1) G. Friedmann, **Où va le travail humain?** Gallimard, 1950, P. 150- 151, 235, 343.

متناقض ، مذهباً متعصباً يرفض مواجهة الأشياء . ولكن ، مثل كل منهج يتبع نظام تناظر خاص ، فإن الموضوعانية السيميائية المعاصرة التي تتجاهل مسيرة الانثروبولوجيا العامة تنغلق مسبقاً أمام نظرة إنسانية متكاملة . وليس ما يغلف التوكيد على الغاء ما هو أسطوري سوى تسلط فكري في أغلب الأحيان ، سوى رغبة في الحاق آمال أو ارث البشرية كلها بركب حضارة معينة . وهذا ما جعلنا نجهد في ظواهرية التخيل التي اعتمدناها الا نغفل في مسيرتنا أي مصدر انثروبولوجي . لقد جهدنا في البحث عن البنى ، وليس عن بنى تحتية شمولية . وبدل ان تبدو لنا المناهج الانثروبولوجية كلحظة عابرة في تطور الجنس البشري ، فإن الأسطورة والتخيل ظهرا من خلال تساؤل تلك المناهج كعوامل مشكلة، بل مؤسسة للتصرفات الخاصة بالإنسان العالم. ولقد بدا لنا أيضا أن إحدى أشرف المهمات في البحث عن الحقيقة تكمن في التمييز بين الأسطورة والعلوم الروحانية ، وذلك ما يشكل تناقضاً أساسياً لأن ذلك ينطوي على جهد خيالي لتحويل الكائن البشري إلى مجرد شيء غير قادر على التخيل ومرتهن للأمل. ولكن الأسطورة كالشعر لا ترتهن. أن أبسط الكلمات وأضيق المفاهيم لأضيق الإشارات تحمل رغماً عنها مغزى يرفد المعنى الحقيقي الموضوعي. هذا «الترف» الشعري ، مثله مثل استحالة نزع الأساطير من الوجدان ، يبدو فرصة للفكر ويشكل تلك «المخاطرة الجميلة »[2] التي يجابه بها سقراط عدمية الموت الموضوعية ، مؤكداً في آن واحد حقوق الأسطورة ونزعة الذاتية نحو « الكائن » ونحو الحرية التي تمثله . ليس من شرف حقيقي للإنسان يعادل شرف الشعراء .

وبعد ، فنحن الذين قمنا باعطاء الخيال مكانه المناسب ، نطالب بتواضع أن يعرف الجميع كيف ينصفوا الصرصار إلى جانب انتصار النملة الهش . ذلك أن الحرية الحقيقية وشرف النزوع الأونطولوجي للبشر لا يرتكزان إلا على تلك العفوية الفكرية وذلك التعبير الخلاق الذي يشكل ميدان التخيل . الحرية الحقة هي إباحة كل نظم التفكير مع التسليم بأن مجمل تلك النظم ليس كثيراً على هذا الشرف الشعري للإنسان الذي يهدف إلى قهر عدمية الزمن والموت . يبدو لنا إذن ان علم تربية للخيال يفرض نفسه إلى جانب التربية البدنية والعقلية . ولقد استفادت حضارتنا دون ان تدري من نظام خاص للتخيل ، كما أن تطور جنسنا في اتجاه التوازن البيولوجي يبدو وكأنه يملي على ثقافتنا تحولاً وانعطافاً تحت خطر الانحطاط والوهن . لقد قطرت الرومانطيقية والسوريالية في الظل دواء لحصرية « النظام النهاري » النفسانية . من الممكن انهم

---

(2) Platon, Phédon, 114 d.

أتوا مبكرين . ففي أيامنا هذه ، وبفضل اكتشافات الأنثروبولوجيا ، لم يعد اغتراب غامض أو مجرد افتتان بالهروب وبالغرابة كافياً لتقديم إرشادات لعلاج إنساني ناجع .

وكما أن حضارتنا التكنوقراطية والكونية توافق بصورة مفارقة على إقامة « متحف خيالي » ، فإنها تسمح أيضاً بجردة عامة للمصادر الخيالية ، أي بـ «أنموذجية عامة» . هنا تفرض نفسها تربية جمالية ، إنسانية بكاملها ، كتربية غريبة لكل تخيلات وأوهام البشرية . فليس باستطاعتنا فقط أن نعيد تربية التخيل على صعيد الصدمات الشخصية كما يحاول القيام به « الاخراج الرمزي »[3] ، ولا نستطيع فقط أن نعوض النقص التخيلي المولد للقلق بعلاج نفسي يستخدم « أحلام اليقظة »[4] ، ولكن تقنيات ما يسمى « الفعل النفساني » والتجارب الدرامية الاجتماعية[5] تصمم علم تربية للتخيل يأخذ بعين الاعتبار التوجه نحو الأفضل أو الأسوأ . في الماضي كانت المناهج الدينية الكبرى تلعب دور المحافظ على النظم الرمزية والتيارات الأسطورية . اما اليوم فإن الفنون الجميلة بالنسبة لنخبة مثقفة ، والصحافة والروايات المسلسلة المصورة والسينما بالنسبة لعامة الناس ، تمثل جدول الخوارق الكامل . وهذا ما يجعلنا نأمل أن توجد تربية تنير ، بل توجه هذا الظمأ للصور والأحلام . ان إحدى واجباتنا الملحة ان نعمل على تربية للكسل ، لانطلاق الكوامن ولأوقات الفراغ . ان عدداً كبيراً من رجال عصر « التنوير » الذي نعيش فيه يجدون ان حقهم المشروع بان يتمتعوا بترف الخيال قد اغتصب . وان بامكان مبدأ « كنت تغني ، وذلك من دواعي سروري » وتمجيد عمل النملة أن يكونا قمة الروحانية .

من المهم أولاً إعادة الاعتبار إلى دراسة علم البيان الذي هو وسيط ضروري للولوج إلى ميادين الخيال . والمهم بعد ذلك محاولة انتزاع الدراسات الأدبية والفنية من النظرة الأحادية للتاريخ وعلم الآثار كي نستطيع وضع العمل الفني في مكانه الأنثروبولوجي المناسب في متحف الثقافات ، ولكي يصبح هرموناً ودعامة لآمال البشر . ثم ، إلى جانب مباحث العلوم وفلسفات المنطق ، يخصص مكان لتعليم الانموذجية ، وإلى جانب النظريات حول الأشياء والموضوعية ، تتموضع التأملات في توجهات الذاتية والتعبير وتواصل النفوس . وأخيراً يجب تخصيص أعمال تطبيقية كثيرة لمظاهر الخيال المبدع . فالانموذجية والميتولوجيا والأسلوبية وعلم البيان والفنون الجميلة ، إذا ما تم تدريسها بمنهجية ، يمكن أن ترمم الدراسات الأدبية وتعيد التوازن

(3) **Séchéhaye, La Réalisation symbolique,** H. Huber, Berne, 1947.
(4) ديزوي ، المصدر السابق .
(5) J.L. Moreno, **Fondements de la sociométrie.** P.U.F. 1954.

إلى إنسان الغد . إن النزعة الإنسانية الكونية لا يمكن أن تؤسس على التفوق الحصري للعلم فقط ، بل على التلاؤم والتواصل الانموذجي بين النفوس .

هكذا تنتج الأنثروبولوجيا علماً للتربية وتوجه بالطبع نحو إنسانية تبدو مهمتها الاونطولوجية المتمثلة بالخيال ونتاجه تشكيلاً للقلب . هذا الكتاب الذي انطلق من أخذ بالاعتبار المنهجي لمعطيات ردود الفعل اللاارادية ، ينتهي بأخذ اعتبار تربوي لمعطيات علم البيان . وفي وسط هذه المسافة ، على أبواب الحيوانية وعلى عتبة المسيرات الموضوعية للعقل التقنوي ، وضعنا الخيال . وعلم البيان هو المرحلة الأخيرة التي ينفتح في داخلها ميدان التخيل . ما بين التمثل الصرف للارتكاس والتلاؤم الأقصى للوجدان مع الموضوعية ، لاحظنا أن التخيل كان يشكل جوهر الفكر ، أي محاولة الكائن أن يرفع أملاً حياً تجاه وضد العالم الموضوعي للموت . على امتداد هذا الطريق شهدنا وضع أنساق وانموذجات ورموز حسب نظم متمايزة تنتظم بدورها في بنى مختلفة . هذه الفئات تفسر تناظر الصور وتشكل كوكبات وروايات أسطورية . لقد توصلنا أخيراً إلى فهم اللانموذجية الثقافية والنفسانية لهذه النظم والفئات التخيلية ، وذلك عندما برهنا ان ما يوجه روافد مختلف مظاهر التخيل ومختلف مناهج التعبير عن الصورة هو الاهتمام الوحيد بتحويل الزمن ، بواسطة الشكل المكاني ، من ميدان القدر المحتوم لكونه موضوعياً بحرفيته ، إلى ميدان الانتصار الاونطولوجي . وبعيداً عن كون الخيال من رواسب عجز ذرائعي ، فإنه بدا لنا على امتداد هذه الدراسة كطابع للنزعة الأونطولوجية . وبعيداً عن كونه ظاهرة عارضة وسلبية تمثل عدمية ماض بعيد أو تأملاً عبثياً له ، فلقد ظهر التخيل ليس فقط كفعل يغير العالم ، كخيال مبدع ، بل على الأخص كتغيير تلطيفي للعالم ، كجزاء ذهني ، كتنسيق للكائن ضمن انظمة الأفضل . ذاك هو الهدف الكبير الذي كشفه لنا التوجه الخيالي .

ويتيح لنا هذا التوجه تقييم حالات الوعي وتصنيف مواهب النفس . فإذا كانت «أنا أفكر» اختباراً للوجود ، فإن هناك أفكاراً تحط من ادراك الوجود هذا لأنها ترتهنه للشيء وأخيراً للموت . هذه الأفكار الفاسدة والشائعة في حضارتنا المعاصرة تتمثل في الخضوع إلى عالم الشيء من خلال المظاهر المطمئنة لـ « شيوع الأشياء » مما لا يعطي للفكر وللوجود الذي يمثله من حصة سوى عدمية أجل تافه وحامل للموت في طياته . لا مجال أمام الوجود في هذه الحالة سوى اختيار يائس بين الوجود للعالم او للموت .

لقد رأينا أن الدراسة الموضوعية للخوارق تقلب بصورة مفارقة تبريرية الشيء

ونتائجها الفلسفية المتفائلة على خطأ . وبدل أن يكون المكان شكلاً مسبقاً للغيرية المـادية فـانه بـدا شكلاً مسبقـاً للابـداع الفكري ولسيـادة الفكر على الكـون . ان الموضوعية هي التي تحدد وتقطع بطريقة آلية لحظات عطشنا الوسيطة ، والزمن هو الذي يبدو ملجأ أخيراً للوعي ، مثل قلب الكائن الحي الذي يشكل بانبساطه وانقباضه أصالة الوجود . ان ما ينقذ الـ « أنا أفكر » من تفاهة الظواهر العارضة ومن يأس العدمية هو ذلك **الـوعي التلطيفي** الذي كشفت عنـه دراسة التخيـل والذي لا تستـطيع ايـة موضوعية مستلبة ومميتة أن تقهره .

في هذه المهمة التخيلية يكمن «ملحق الروح» الذي يفتش عنه القلق المعاصر بصورة عشوائية بين انقاض الحتميات ، لأن الخيال هو الذي يضيف الى الموضوعية الميتة أهمية المنفعة التمثلية ، والذي يضيف الى المنفعة لذة المتعة ، ويضيف الى المتعة ترف الانطباع الجمالي ، وهو الذي يتوصل في النهاية ، بعد أن يتجاهل القدر السلبي من جهة الدلالة ، الى تموضع الفكر في التلطيف الشامل سواء في الاستكانة او في التمرد الفلسفيين والمـدينيين . والتخيـل هـو ، انـطلاقـاً من مبـاحث القيم (axiologie) ، نقيض الفعل . أن ما يثقل بوزن اونطولوجي فراغ الظواهر السيميائي وما ينشط التصور ويجعله متعطشاً للتنفيذ ، هو ما دفع دائماً الى الاعتقاد أن الخيال هو موهبة الممكن وقوة مجيء المستقبل . لقد قيل دائماً ، وبأشكال متعددة ، أننا نعيش ونتبادل حياتنا بإعطاء معنى للموت ، ليس من أجل حقائق موضوعية ، ولا من أجل أشياء أو أملاك أو ثروات ، بل من أجل مبادىء ، من أجل ذلك الرابط الخيالي الذي يربط العلم والأشياء بالقلب وبالوجدان . ونحن لا نحيا ونموت من أجل أفكار فقط ، ولكن موت الناس يحل بالصور .

ليس التخيل نزوة لا طائل منها . انه فعل تلطيفي يحول العالم حسب ما يريد إنسان الرغبة :

إنما الشعر ربان
أورفيوس يرافق جازون[6]

لا يبدو لنا عقيماً أن ينكب الشاعر من جديد ، مثل كاهن الاغريق القديم ، على الالهام الخيالي بجهد اخوي ، وأن « يهتم قليلاً بعمل آلهـات الشعر » . مـاذا كان سيحل بالمغامـر لولا قيثارة أورفيوس ؟ من كان سيعطي الايقاع للمجذفين ؟ وهل كنا سنسمع يوماً بالجرّة الذهبية ؟

---

(6) Platon, **Phédon**, 60é.

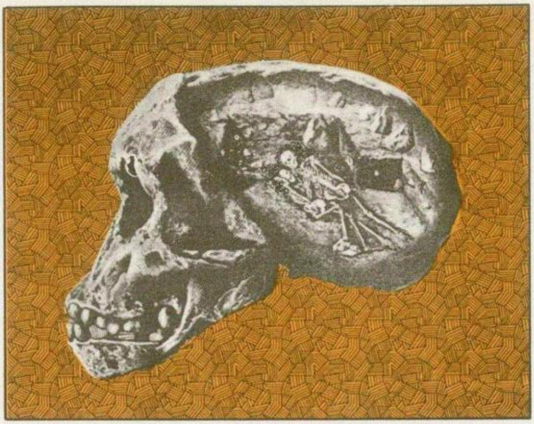
فهـــرست

القسم الثاني
الصولجان والحسام

الكتاب الثاني
النظام الليلي للصورة

القسم الأول
الهبوط والكأس

القسم الثاني
بين الدرهم والعصا



تصميم الغلاف: « ماكيت / Maquette »

هذا الكتاب

قد يتبادر إلى الذهن سؤال : ما هي الحاجة إلى ترجمة كتاب بلغ الثلاثين من عمره ؟ إن توالي طباعته (العاشرة) بهذا الشكل النادر هو جواب أول . أما الثاني فهو ديمومة الحاجة للاطلاع على الأعمال العظيمة التي لا تشيخ . والثالث ، وهو الأهم، الثورة التي كان لهذا الكتاب أكبر الأثر في تفجيرها على أكثر من صعيد علمي وأدبي . فالنداءات التي أطلقها دوران في خاتمة بحثه من أجل « تربية جديدة للتخيل » ، من أجل « تربية جمالية ذات نظرة إنسانية شاملة » ، من أجل « تنظيم الكسل وانطلاق الكوامن وأوقات الفراغ » و« تحرير الدراسات اللغوية » ، الخ ، وصولاً إلى تحرير الفكر البشري من القوالب الجامدة والأحكام المسبقة ، كل ذلك وجد آذاناً صاغية عند حشد هائل من العلماء والمفكرين الذين تأثروا كلياً أو جزئياً بطروحات هذا المفكر أو بمنهجه .

تتلمذ دوران على غاستون باشلار وتأثر إلى حد كبير بدراسات يونغ وميرسيا الياد قبل أن يختط لنفسه طريقاً مغايراً يحاول فيه سبر أغوار الرموز والأساطير والحكايات الشعبية التي تتمحور حولها أو من خلالها « كوكبات » أو « خلايا » أو « أنساق » الصور الذهنية التي ينتجها الخيال البشري خوفاً أو أملاً ، هروباً أو إقداماً، قنوطاً أو رجاء .

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع